MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07203 574 4

Gallay, Jules
Les instruments des écoles italiennes

ML
830
G15

LES INSTRUMENTS

DES

COLES ITALIENNES

CATALOGUE

PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION ET SUIVI DE NOTES
SUR LES PRINCIPAUX MAITRES

PAR

JULES GALLAY

PARIS

CHEZ MM. GAND ET BERNARDEL FRÈRES

LUTHIERS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

—

M DCCC LXXII

LES INSTRUMENTS

DES

ÉCOLES ITALIENNES

Tiré à 500 exemplaires.

LES INSTRUMENTS

DES

ÉCOLES ITALIENNES

CATALOGUE

PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION ET SUIVI DE NOTES
SUR LES PRINCIPAUX MAITRES

PAR

JULES GALLAY

PARIS

CHEZ MM. GAND ET BERNARDEL FRÈRES

LUTHIERS DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

—

M DCCC LXXII

LIBRARY
JAN 14 1912
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
830
G15

AVANT-PROPOS

« Les collectionneurs s'en vont ! » — nous disait un jour avec tristesse un des amateurs les plus fervents de Paris, un de ces rares curieux, bienfaiteurs des musées, et dont la race tend tous les jours à disparaître.

Dans ces temps peu propices aux loisirs tranquilles, la réflexion de notre ami nous est plus d'une fois revenue à la mémoire. Elle accusait, sous une forme légèrement mélancolique, ce désintéressement de toutes choses qui caractérise notre époque sceptique et blasée.

S'il est vrai que nos pères se sont parfois passionnés pour maints objets d'une valeur artistique contestable, il faut cependant reconnaître que leur goût ne s'est pas toujours égaré. Pour nous, ne fût-ce que par l'évidence du contraste, nous nous sentons de l'indulgence pour ces collections qui, si elles touchaient par certains côtés à la manie, consacraient du moins la religion des souvenirs.

La curiosité instrumentale n'a pas joué un grand rôle dans les cabinets du XVIIe et du XVIIIe siècle. La recherche, à cette époque, portait principalement sur l'excentricité des formes; les conditions techniques de facture, la sonorité, le vernis, tout ce qui nous touche et nous attire aujourd'hui, n'était pas ce qui intéressait nos pères. Cependant, plusieurs collections — celles des Sermentôt et des Noailles — témoignaient d'un goût éclairé pour les instruments de Crémone et de Brescia. Les premiers violons de Nicolas Amati et de Stainer commençaient à être recherchés, et la supériorité de ces maîtres s'imposait déjà aux virtuoses.

Nous avons eu l'occasion, à propos du livre de l'abbé Sibire, de raconter les premiers suc-

cès et la fortune diverse des instruments italiens lors de leur première apparition en France (1). *Le lecteur pourra, à cet égard, se reporter à notre étude. En attendant, il nous saura gré peut-être de reproduire ici ce que nous disions de la lutherie italienne aux XVIIe et XVIIIe siècles.*

..... La question des origines, disions-nous, a été traitée par notre auteur avec une sorte de candeur qui fera sourire les musiciens-archéologues; mais cette explication naïve des premières tentatives de la lutherie ne nous déplaît pas. Dans un sujet où l'apocryphe s'insinue si facilement et où l'imagination joue souvent un grand rôle, l'auteur a fait preuve de tact en glissant rapidement; sa prétention d'enseignement avait d'ailleurs un autre but.

Avant l'école des Amati, toute induction devient singulièrement hypothétique dans ces recherches rétrospectives, et l'on s'expose à l'erreur en voulant étudier à tout prix des maîtres légendaires, fondateurs d'écoles sans élèves.

(1) *Les Luthiers italiens* aux XVIIe et XVIIIe siècles, nouvelle édition de l'ouvrage de l'abbé Sibire (*La Chélonomie*). Académie des Bibliophiles. — Jouaust, 1869.

Les cinquante années qui précédèrent les Amati n'ont été, à vrai dire, qu'une période d'études et de tâtonnements; avant ces maîtres, la lutherie d'école n'existe pas, et si, comme dit Figaro, « on est toujours le fils de quelqu'un », il ne s'ensuit pas nécessairement qu'une filiation artistique puisse être invariablement établie. Les principes d'école qui rattachent les Kerlino aux Duiffoprucgard, les Gaspard da Salo aux Magini, seront longtemps encore livrés à la discussion.

Seuls, ces deux derniers maîtres pourraient être étudiés et comparés avec intérêt; mais il serait puéril de créer des théories à leur sujet. L'un a été un précurseur, l'autre un admirable artisan; on essayerait en vain d'en faire des chefs d'école.

C'est à dater des Amati que l'école apparaît; il s'y révèle des conditions d'exécution tout à fait nouvelles et une pratique expérimentale incontestable : le choix des bois est meilleur (1), *les formes sont plus pures, l'instrument est soigneusement fileté, les incrustations dénotent la main-d'œuvre la plus délicate. L'art musical s'est en même temps développé.*

(1) V. note B.

Au point de vue de la virtuosité, bien des progrès restent encore à accomplir, mais déjà le maître luthier seconde l'artiste, et, tout en poursuivant la réalisation de types plus recherchés comme forme, il se préoccupe surtout de la sonorité. Le violon et le violoncelle acquièrent des qualités inconnues jusqu'alors; on a enfin obtenu cette voix, cette portée du son, pénétrante et pleine de charme, que révèlent, à la première attaque, certains archets d'élite qui ont la cavata, *suivant l'expression italienne.*

Désormais le luthier est doublé d'un savant, et il a trouvé d'autres guides que son imagination. Du rebec de facture grossière, de la basse de viole aux formes lourdes et sans grâce, du violon de Gaspard da Salo à l'instrument de Nicolas Amati, que de progrès réalisés! Et cependant Stradivarius n'a pas encore paru. Élève obscur de l'atelier d'Amati, le futur maître étudie et cherche sa voie, mais la période d'imitation sera courte et bientôt l'œuvre se dégagera personnelle et magistrale.

A partir de 1700, *en effet, la forme* amatisée *a définitivement disparu; l'évolution est complète.*

Le mérite essentiel de Stradivarius est d'avoir su grouper dans un harmonieux ensemble les éléments si nombreux et si divers qui constituent le mérite de l'école d'Amati ; c'est aussi d'avoir trouvé ces admirables proportions en dehors desquelles toutes les tentatives réalisées après lui n'ont été que des essais avortés. La ligne est devenue d'une correction sans pareille, le vernis a pris plus de transparence et d'éclat, l'instrument enfin, dans les moindres détails, est marqué au coin d'une science plus raffinée et plus sûre (1).

Sans vouloir rabaisser ici dans une mesure quelconque Stradivarius au profit de son illustre maître, faisons justice, à ce propos, de certaines comparaisons peu équitables entre le maître et l'élève, et disons que la facture de Nicolas Amati peut défier toutes les critiques. Si Stradivarius a donné à son œuvre un cachet souverainement original, Amati, comme précurseur et chef d'école, a marqué ses instruments d'un sceau ineffaçable, et sa main-d'œuvre est d'une distinction au moins égale à celle de son élève.

Presque au même moment nous voyons entrer

(1) V. notes D et C.

en lice trois émules du maître, bien différents entre eux, mais que rapproche le lien d'un commun enseignement : nous avons nommé Guarnerius (Joseph), Bergonzi (Carlo) et Montagnana (Dominicus) (1).

Tardivement introduits en France, les beaux instruments de ces maîtres ont eu à vaincre l'ignorance du public d'abord, puis la timidité de nos luthiers. L'ancienne école de Paris ne les a que peu ou point connus, et l'on se demande avec étonnement comment la curiosité raffinée du XVIIIe siècle ne les avait ni pressentis ni devinés. Amati, Stainer, Guarnerius (André), tels étaient les seuls noms en faveur à la fin du XVIIe siècle. Il fallut que Viotti révélât Stradivarius aux dilettanti parisiens de 1796 pour que le maître crémonais conquît le haut rang qu'il a toujours conservé. Quarante années plus tard, il était réservé à Bériot de rajeunir la gloire du vieux Magini. Depuis cette époque, on sait comment et à quel prix notre éducation s'est faite. Qui peut dire ce que nous coûtera un jour la recherche des anciens maîtres?

(1) V. note E.

Un critique éminent a fait justement remarquer que l'art musical avait couvé en Italie pendant un siècle et demi, de Palestrina à Pergolèse, comme jadis la peinture de Giotto à Masaccio, découvrant ses procédés et tâtonnant pour acquérir ses ressources. Puis tout d'un coup, au commencement du XVIIIe siècle, avec Scarlatti, Marcello, Haëndel, il prend son essor. « Ce moment est singulièrement choisi, dit M. Taine. C'est alors que finit la peinture en Italie, et qu'au plus fort de l'inertie politique fleurissent ces formes voluptueuses et molles qui fournissent une assemblée de sigisbés, de lindors, de belles dames amoureuses, aux tendresses sentimentales et aux roulades d'opéra; c'est le règne et l'expression du sentiment qui commencent; la musique devient cosmopolite et universelle aux approches de ce grand ébranlement des âmes qu'on nomme la Révolution française, comme autrefois la peinture sous la secousse de cette grande rénovation des esprits qu'on appelle la Renaissance (1). »

A ce moment aussi l'art du luthier a atteint son apogée, la science des exécutants est mani-

(1) Taine, *Philosophie de l'Art.*

feste; et, liée étroitement aux développements de l'art du chant, elle en partagera désormais toutes les vicissitudes Instrumentistes et chanteurs seront entraînés dans cette rénovation et ce progrès.

« *Les grands violonistes, dit Scudo, sont presque tous du même pays qui a produit les grands chanteurs, c'est-à-dire de l'Italie, berceau de la mélodie vocale. C'est à Corelli que commence la chaîne des violonistes célèbres dont Germiani, Locatelli, Vivaldi, Tartini, Nardini, Pugnani et Viotti ont été autant d'anneaux merveilleux. L'histoire de l'art de jouer du violon pourrait se diviser en trois grandes époques, dont chacune est marquée par un artiste célèbre qui en exprime le caractère. La première époque commence à Corelli et se prolonge jusqu'à Tartini, la seconde s'étend depuis Tartini jusqu'à Viotti, et la troisième depuis Viotti jusqu'à Paganini. Corelli, Tartini, Viotti et Paganini, voilà quatre violonistes de premier ordre, dont le style et les compositions résument à peu près toute l'histoire du violon depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Chacune de ces époques de l'art du violon correspond à une évolution de la musique vocale*

et du drame lyrique, qui en est la forme la plus compliquée (1). »

Au point de vue de la construction intrinsèque et de la forme, le violon a peu ou point varié depuis Tartini, et les difficultés de la musique de ce maître démontrent que l'instrument était monté, sauf quelques détails de chevalet, comme le sont aujourd'hui les violons les plus soignés.

Il serait intéressant de rechercher ici les vicissitudes de la lutherie italienne lorsque les grands artistes que nous avons cités eurent disparu. Cette étude dépasserait de beaucoup les limites d'une simple introduction. Disons seulement que l'influence des maîtres ne s'est guère étendue au delà d'une vingtaine d'années après la mort de Stradivarius. Dans les mains des successeurs plus copistes que créateurs, l'art s'amoindrit et s'efface; de rares spécimens conservent encore une sorte de tradition, et, à partir de 1780, les luthiers de Trévise, de Plaisance, de Bologne et de Mantoue ne sont plus artistes que de nom; les marchands sont entrés dans le temple.....

(1) Scudo, *La Musique ancienne et moderne*. 1854.

Depuis que ces lignes ont été écrites, nous avons été assez heureux, grâce à d'obligeantes communications, pour recueillir de précieuses indications sur l'existence d'instruments célèbres que nous croyions perdus pour l'art, et l'idée nous est venue de compléter les notes trop succinctes que nous avions données à la suite du livre de l'abbé Sibire. Un travail aussi spécial est-il de nature à présenter quelque intérêt aux amateurs et aux artistes? Nous l'avons pensé. Il nous paraît difficile d'admettre que le sort de l'instrument d'un grand virtuose, — le violon de Kreutzer *ou de* Viotti, *le violoncelle de* Romberg *ou de* Servais, *ces créations à la fois si fragiles et si impérissables, — puisse laisser indifférents les musiciens-archéologues ou même les simples amateurs.*

Rechercher l'origine de ces trésors, dont la valeur ne fait que s'accroître avec les années; suivre la filiation de ces raretés artistiques dont l'aspect parle si puissamment à l'âme; découvrir la retraite hospitalière où elles reposent après de si nombreuses et si périlleuses migrations; enfin écrire l'histoire de ces instruments enchanteurs qui ont vibré sous un archet magistral et qui peuvent encore nous faire en-

tendre d'adorables accents, rétablir en quelque sorte l'état civil de tant de chefs-d'œuvre ignorés ou méconnus, voilà, nous l'avouons, une tâche qui nous a souvent tenté. Aujourd'hui, nous avons seulement essayé de réunir les documents d'un livre qui reste à faire.

Nous nous estimerons heureux si cet Essai peut encourager des travaux du même genre, et si, dans la mesure du cadre que nous nous sommes tracé, nous avons réussi à établir en quelque sorte les premières pages du registre paroissial de l'Art instrumental.

J. GALLAY.

INSTRUMENTS
DES ÉCOLES ITALIENNES

CRÉMONE ET BRESCIA

ÉCOLE DE BRESCIA

MAGINI.

VIOLONS.

MM. Bartholony (F.), — *Paris.*
Bésékirski, — *Moscou.*
Ex-Vieutemps (1).
Chaine, — *Paris.*
Chimay-Caraman (Prince de), — *Paris.*
Ex-Bériot.

(1) Le signe « Ex- » indique le précédent possesseur.

MM. Courtois (A.), — *Saint-Quentin.*
Croué, — *Paris.*
Doria (Marquis), — *Paris.*
Ex-Leudet.
Dumas (Succession), — *Lyon.*
Enthowen, — *La Haye.*
Gassou, — *Layrac.*
Herman, — *Paris.*
Janzé (Vicomte de), — *Paris.*
Léonard, — *Paris.*
Ex-Kennis.
Lwoff (Le général), — *Saint-Pétersbourg.*

VIOLONCELLES.

MM. Chimay-Caraman (Prince de), — *Paris.*
Dumas (Succession), — *Lyon.*
Hontschel, — *Bade.*
Munster, — *Francfort.*

ALTOS.

M. Deledicque, — *Paris.*
Ex-Urhan.

MM. Fridrich, — *Paris.*
Ney (C.), — *Paris.*
Panouse (Comte de la), — *Paris.*
Risler (C.), — *Paris.*
Vieutemps, — *Paris.*

CONTRE-BASSES.

MM Dumas (Succession), — *Lyon.*
Galway, — *Édimbourg.*
Naudin, — *Hombourg.*

GASPAR DA SALO.

—

VIOLONS.

MM. Brœlemann (Arthur), — *Lyon.*
Forster (T.), — *Londres.*
Gautier (Eugène), — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Fau (Dr), — *Paris.*
Hatzfeld, — *Londres.*
Müller, — *Ulm.*

ALTOS.

MM. Harmuth, — *Francfort-sur-Mein.*
Maulaz, — *Paris.*
Penseyres, — *Londres.*
Vieutemps, — *Paris.*

CONTRE-BASSES.

MM. Singer, — *Londres.*
Berkeim, — *Hombourg.*

AMATI.

—

VIOLONS.

MM. Alard (D.), — *Paris.*
Bonjour (A.), — *Paris.*
Canson (De), — *Annonay.*
Chaponay (Comte Henri de), — *Lyon.*
Dufêtre, — *Lyon.*
Ex-Donzelle.
Durand (Succession), — *Paris.*
Gruyer, — *Paris.*
Janzé (Vicomte de), — *Paris.*
Louis, — *Paris.*
Marsick, — *Paris.*
Meuron (De), — *Bâle.*
Nihoul, — *Tongres.*
Petit (cité par l'abbé Sibire), — *Paris.*
Ravault, — *Chartres.*
Rouma, — *Paris.*
Seghers, — *Paris.*
Siefort, — *Lyon.*
Ex-Belz.

MM. Soster, — *Caen.*
Wanson, — *Liége.*
Wilmotte (1), — *Anvers.*

VIOLONCELLES.

MM. Biscaccianti, — *New-York.*
Piatti, — *Londres.*
Seligmann, — *Paris.*
Steffen (J.), — *Berlin.*
Wilmotte, — *Anvers.*

ALTOS.

MM. Lenepveu, — *Paris.*
Léonard, — *Paris.*
Ex-Bériot.
Trombetta, — *Paris.*
Viguier, — *Paris.*
Wilmotte, — *Anvers.*

CONTRE-BASSES.

MM. Gouffé, — *Paris.*
Nau, — *Bade.*

(1) Ce violon faisait partie des instruments de la chapelle de Charles IX.

CAPPA.

—

VIOLONS.

MM. Eudel du Gord (Comte), — *Paris.*
Fridrich, — *Paris.*
Hérault (Mlle), — *Paris.*
Ex-Morena.
Maulaz, — *Paris.*
Panin, — *Londres.*
Viniegra, — *Cadix.*

VIOLONCELLES.

MM. Gallay, — *Paris.*
Ex-Cap.
Laserre, — *Paris.*
Ex-Gallay.
Maulaz, — *Paris.*

ÉCOLE DE CRÉMONE

STRADIVARIUS.

VIOLONS.

MM. Alard (D.), — *Paris*.
Altès (Ernest), — *Paris*.
Baillot (R), — *Paris*.
Baker (W.-R.), — *New-York*.
Ex-comte de Sauzay.
Baldus, — *Paris*.
Bérou, — *Paris*.
Ex-colonel Levesque.

MM. Blain des Cormiers, — *Versailles*.
Ex-d'Armaillé.
Blanchet, — *Lyon*.
Ex-Raymond de Saint-Vallier.
Blangy (Comte de), — *Bayeux*.
Blunt (Mme Anne-Isabella), deux spécimens. — *Londres*.
Bouchet, — *Saint-Malo*.
Ex-Rode.
Bourquelot, — *Provins*.
Carey (J.), — *Dresde*.
Cessoles, — *Nice*.
Ex-Artôt.
Cézard (L.), — *Nantes*.
Chaponay (Comte de), — *Lyon*.
Claes, — *Hasselt*.
Colyns, — *Bruxelles*.
Cornelis, — *Londres*.
Ex-Léonard.
Costé, — *Nancy*.
Ex-Eak.
Dancla (Ch.), — *Paris*.
Ex-Halma.
David, — *Paris*.
Defrance, — *Rive-de-Gier*.

MM. Demanet, — *Seraing*.
Deurbroucq (Baron de), — *Paris*.
Desoer, — *Liége*.
Doria (Le marquis), deux spécimens, — *Paris*.
Duvette, — *Amiens*.
Egville (D'), — *Londres*.
Erlanger, — *Paris*.
Estienne, — *Paris*.
Ferrand, — *Paris*.
Fountain, — *Londres*.
Fridrich, — *Paris*.
Gabriac (Vicomte de), — *Paris*.
Gaillard, — *Liége*.
Garcin, — *Paris*.
Gilott, — *Birmingham*.
Glandaz, — *Paris*.
Guichard, — *Lyon*.
Guidou, — *Paris*.
Hammer, — *Paris*.
Harringhton (Lord), — *Londres*.
Ex-baron Bentinck.
Herman, — *Paris*.
Ex-baron de Trémont.

MM. Jansens, — *Bruxelles.*

Janzé (Vicomte de), — *Paris.*

Ex-Goding.

Joachim, deux spécimens, — *Hanovre.*

Kompel, — *Bruxelles.*

Labitte, — *Reims.*

Ex-De Villers.

Lamoureux, deux spécimens, — *Paris.*

Langhans, — *Paris.*

Ex-Van-hal.

Lauterbach, — *Dresde.*

Lenepveu, — *Paris.*

Ex-Artot.

Leroy, — *Sedan.*

Lévèque, — *Dijon.*

Lévèque, — *La Rochelle.*

Longchamps (Docteur), — *Eu.*

Louis, — *Paris.*

Luce, — *Douai.*

Massart, — *Paris.*

Ex-Kreutzer.

Marsainviller (Ménard de), — *Paris.*

Maulaz, — *Paris.*

Ex-Cuisinier.

MM. Maupas (De), — *Autrèche* (Indre-et-Loire).
Ex-Thillon.
Maurin, — *Paris*.
Ex-Boucher.
Ex-comte de Chaponay.
Meïer, — *Londres*.
Meugy, — *Paris*.
Ex-Grasset.
Middleton, — *Paris*.
Molitor (Comte), — *Paris*.
Monasterio (De), — *Madrid*.
Montgenet (Comte de), — *Simféropol* (Crimée).
Ex-Ernst.
Montigny (Comte de), — *Madrid*.
Nagorhoff, — *Paris*.
Naurez, — *Niort*.
Œschner, — *Le Havre*.
Panouse (Comte de la), — *Paris*.
Parmentier (Mme), née Milanollo, — *Le Havre*.
Ex-Dragonetti.
Pawle, — *Londres*.
Ex-Piatti.

MM. Peneranda (De), — *Bruxelles.*

Petit, — *Paris.*

Ex-Brochant de Villiers.

Ex-Viotti.

Pinteville (De), — *Paris.*

Quantinet, — *Paris.*

Ramier, — *Lyon.*

Revenaz, — *Paris.*

Reynier (Léon), — *Paris.*

Ricardo, — *Paris.*

Robert, — *Paris.*

Rœderer, — *Le Havre.*

Rondonneau, — *Chantilly.*

Ruolz (Marquis de), — *Paulhaguet.*

Ex-colonel Levesque.

Saint-Léon (Succession), — *Paris.*

Sarasate, — *Paris.*

Sasserno (De), — *Nice.*

Ex-Cartier.

Sauzay, — *Paris.*

Sayvé (De), — *Versailles.*

Seghers, — *Paris.*

Sighicelli, — *Paris.*

Soil, — *Moscou.*

MM. Strauss (Ludwicz), — *Londres.*
Ex-Plawdens.
Street de Klinworth, — *Bruxelles.*
Tattegrain, — *Amiens.*
Van-hal, — *Bruxelles.*
Van-Houtan, — *Aix-la-Chapelle.*
Vieuxtemps, — *Paris.*
Ville-Jossy (Boucher de la), — *Nantes.*
Wilhelmy, — *Wiesbaden.*
Wilmotte, cinq spécimens, — *Anvers.*
Wittering, — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Batta (A.), — *Versailles.*
Bonnet, — *Paris.*
Chevillard, — *Paris.*
Ex-Mulzer.
Davidoff.
Ex-comte Wielhorsky.
Franchomme (A.), — *Paris.*
Ex-Duport.
Gallay (J.), — *Paris.*
Ex-Vaslin.

MM. Gantz (M.), — *Berlin.*
Ex-prince Ratziwill.
King (W.), — *Londres.*
Legros, — *Nancy.*
Lévêque, — *La Rochelle.*
Millet, — *Moulins.*
Ex-marquis de Corberon.
Munck (De), — *Weimar.*
Ex-de Barrau.
Périer (Comte de Saint-), — *Paris.*
Ex-Gallay.
Piatti (A.), — *Londres.*
Ex-général Olliver.
Pluvié (Comte de), — *Paris.*
Ex-de Savalette.
Ex-Baudiot.
Servais (J.), — *Bruxelles.*
Ex-F. Servais.
Ex-Raoul.
Sohrboth (Sir Robert), — *Londres.*
Stainlein (Comte de), — *Liége.*
Wilmotte, — *Anvers.*

ALTOS.

MM. Durand (Succession), — *Paris*.
Field, — *Londres*.
Janzé (Vicomte de), — *Paris*.
Wilmotte, — *Anvers*.

CONTRE-BASSES.

M. Pluvié (Comte de), — *Paris*.

GUARNERIUS

(Jos. Del Jesu.)

—

VIOLONS.

MM. Alard (D.), — *Paris.*
Armingaud, — *Paris.*
Bazzini, — *Milan.*
Blain des Cormiers, — *Versailles.*
Bonjour (A.), — *Paris.*
Ex-Brochant de Villiers.
Brolemann (A.), — *Lyon.*
Cézard (L.), — *Naples.*
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Ex-de Lauriston.
Ex-de la Panouse.
Croall (W.), — *Édimbourg.*
Ex-Wieniawski.
Délédicque, — *Paris.*
Dien, — *Paris.*

MM. Dognien, — *Paris*.
Doria (Marquis), — *Paris*.
Duchamp, — *Lyon*.
Ex-Alday.
Egville (D'), — *Londres*.
Ex-Plawdens.
Erlanger, — *Paris*.
Fountain, — *Londres*.
Fringns, — *Urdingen* (Prusse).
Gênes (Ville de), — *Gênes*.
Ex-Paganini.
Gillott, — *Birmingham*.
Goding, — *Londres*.
Gras-Dorus, — *Paris*.
Harrington (Lord), — *Londres*.
Ex-baron de Bentinck.
Janzé (Vicomte de), — *Paris*.
Kermoisant (De), — *Paris*.
Leduc, — *Paris*.
Louis, — *Paris*.
Mièvre, — *Paris*.
Millot, — *Paris*.
Pillet-Will (Comte), — *Paris*.
Rovelli, — *Bergame*.

MM. Saint-Léon, — *Saint-Pétersbourg.*
Sainton, — *Londres.*
Street, — *Paris.*
Ex-Pixis.
Ten-Have, — *Lyon.*
Ex-Bériot.
Vieuxtemps, — *Paris.*
Viotti (Collins), — *Londres.*
Ex-Mori.

ALTOS.

MM. Robert (L.), — *Paris.*
Sarzac (De), — *Paris.*
Tharrau (De), — *Hombourg.*
Wise (Dr), — *Londres.*

GUARNERIUS

(André).

—

VIOLONCELLES.

MM. Kauffmann, — *Paris.*
Landseere, — *Brighton.*
Lefournier, — *Brest.*
Tolmach, — *Bade.*
Volff, — *Berlin.*

GUARNERIUS

(Fils d'André).

—

VIOLONS.

MM. Fil, — *Toulouse.*
Fridrich, — *Paris.*
Lévêque, — *La Rochelle.*

VIOLONCELLES.

MM. Ardaillon, — *Lyon.*
Bohrer (Max), — *Stuttgart.*
Cap, — *Paris.*
Ex-Lamarre.
Hirschel, — *Palerme.*
Mürer, — *Londres.*
Revenaz, — *Paris.*

GUARNERIUS

(PIERRE).

—

VIOLON.

M. Fridrich, — *Paris.*

BERGONZI

(CARLO).

—

VIOLONS.

MM. Bonjour (A.), — *Paris.*
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Dancla (L.), — *Paris.*
Erlanger, — *Paris.*
Gallay (J.), — *Paris.*
Guibert (Mlle), — *Paris.*
Houvenagle, — *Saint-Brieuc.*
Janssens, — *Bruxelles.*
Janzé (Vicomte de), — *Paris.*
Lalo, — *Paris.*
Maulaz, — *Paris.*
Ex-David.

MM. Parmentier (Mme), née Thérésa Milanollo, — *Le Havre.*
Steenleet, — *Anvers.*
Télésinski, — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Bonjour (A.), — *Paris.*
Ex-Gallay.
Bonjour, — *Lyon.*
Cosnier, — *Paris.*
Cossman, — *Bruxelles.*
Curtis, — *Londres.*
Dognien, — *Paris.*
Godard, — *Paris.*
Jacquard (L.), — *Paris.*
Lebouc, — *Paris.*
Libotton, — *Bruxelles.*
Ex-François.
Mohr, — *Amiens.*
Müller (V.), — *Francfort-sur-Mein.*
Rignault (E.), — *Paris.*
Van Gelder, — *Tours.*

ALTOS.

MM. Bonjour (A.), — *Paris.*
Ex-Gallay.
Lemarchand, — *Rouen.*

MONTAGNANA.

—

VIOLONS.

MM. Bentinck (Baron), — *Londres.*
François, — *Douai.*
Toupet, — *Caen.*
Wise (Dr), — *Londres.*

VIOLONCELLES.

MM. Czernicheff (Prince de), — *Saint-Pétersbourg.*
David (Félicien), — *Paris.*
Gallay (J.), — *Paris.*
Küchler, — *Francfort-sur-Mein.*
Lispré (De), — *Besançon.*
Ex-Poigné.
Paget (Colonel), — *Londres.*

ALTOS.

MM. Gallay (J.), — *Paris*.
Ex-baron Bentinck.
Kasparek (J.), — *Paris*.
Lambert (Dr), — *Paris*.
Zeller (Dr), — *Turin*.

RUGGER (J.-B.)

(DE BRESCIA).

—

VIOLONS.

MM. Burns, — *Londres.*
Couder, — *Paris.*
Coummer, — *Lyon.*
Gallay (J.), — *Paris.*
Lamartre, — *Avranches.*

VIOLONCELLES.

MM. Merlen, — *Lyon.*
Ex-Parange.
Phélip, — *Lyon.*
Piatti (A.), — *Londres.*
Ex-Litta.
Ex-Paganini.
Tolbecque, — *Paris*
Zeller (Dr), — *Turin.*

RUGGER

(DE CRÉMONE).

—

VIOLONS.

MM. Couder, — *Paris.*
Dognien, — *Paris.*
Télésinski, — *Paris.*

GUADAGNINI.

—

VIOLONS.

MM. Brolemann (A.), — *Lyon.*
Bianchi, — *Turin.*
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Kohler (C.), — *Florence.*

VIOLONCELLES.

MM. Dubosq, — *Rouen.*
Kulhman (T.), — *Berlin.*
Leuillier, — *Paris.*
Wreck, — *Lyon.*
Yüng (J.), — *Brême.*

ALTOS.

MM. Lonchamps (D.), — *Eu.*
Merck, — *Trieste.*
Würtz, — *Dresde.*

GRANCINO.

—

VIOLONS.

MM. Hesse (Dr), — *Munich.*
Moustier (De), — *Turin.*
Poussigue (A.), — *Altona.*
Tattet (G.), — *Paris.*
Télésinski, — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Bonjour, — *Paris.*
Ex-Pillet.
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Poirot, — *Versailles.*
Thomas, — *Paris.*
Wreck, — *Lyon.*

GALIANO.

—

VIOLONS.

MM. François, — *Douai.*
Wise (Dr), — *Londres.*
Zella (U.), — *Hombourg.*

VIOLONCELLES.

MM. Benevent (De), — *Lyon.*
Bonnet, — *Paris.*
Ex-Lecourt.
Fleury-Gaillard, — *Lyon.*
Hainl (G.), — *Paris.*
Munck (De), — *Weimar.*
Robatel, — *Lyon.*

ALTOS.

MM. Couder, — *Paris.*
Morel de Voleine, — *Lyon.*
Yüng (J.), — *Brême.*

TESTORE.

—

VIOLONS.

MM. Bravet, — *Le Puy.*
Jallioti, — *Turin.*
Merk, — *Ulm.*

VIOLONCELLES.

MM. Ferni, — *Paris.*
François, — *Douai.*
Muntz (Dr), — *Rome.*

ALTOS.

MM. Dragonne, — *Paris.*
Müller, — *Dresde.*

CONTRE-BASSES.

M. Bottesini, — *Londres.*

TECHLER.

—

VIOLONS.

MM. Télésinski, — *Paris.*
Wurtz (T.), — *Bade.*

VIOLONCELLES.

MM. Aillaud, — *Lyon.*
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
François, — *Douai.*
Maumet, — *Saint-Maixent.*

MONTEGARZA.

—

VIOLONCELLES.

MM. Bénévent (De), — *Lyon.*
Perez (Dr), — *Madrid.*

LANDOLPHUS.

—

VIOLONS.

M. Fridrich, — *Paris.*

ALTOS.

MM. Dognien, — *Paris.*
Mas, — *Paris.*
Wise (Dr), — *Londres.*

S. SERAPHINO.

—

VIOLONS.

MM. Allier, — *Paris.*
Chatron, — *Lyon.*

VIOLONCELLES.

MM. Poncy, — *Paris.*
Ulmann (Dr), — *Venise.*

BALESTIERI.

—

VIOLON.

M. Brolemann (A.), — *Lyon.*

STORIONI.

—

VIOLONS.

MM. Beylié (J. de), — *Grenoble.*
Vieuxtemps, — *Paris.*

ALTOS.

M. Chaponay (Comte de), — *Lyon.*

SPIRITUS SURSANNO.

—

VIOLONS.

MM. Coquard, — *Roanne.*
Mersent (Dr), — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Reuchsel, — *Paris.*
Ex-Gilbert.
Touzé, — *Paris.*

ZANOLLI.

—

VIOLONCELLES.

MM. Mottard, — *Lyon.*
Piatti, — *Brescia.*

ALTOS.

M. Zella (U.), — *Hombourg.*

DECONETI.

—

VIOLONS.

MM. Piatti (A.), — *Londres.*
Vanucci, — *Parme.*

ÉCOLE TYROLIENNE

STAINER.

—

VIOLONS.

MM. Alard, — *Paris.*
Frey, — *Paris.*
Marp (Comte de), — *Paris.*
Maulaz, — *Paris.*
Montanier (Dr), — *Paris.*
Rosa (Marquis de la), — *Madrid.*
Sicard, — *Lyon.*

ALTOS.

MM. Piatti (A.), — *Londres.*
Ex-Castel Barco.
Uffer, — *Trieste.*

ALBANI.

—

VIOLONS.

MM. Télésinski, — *Paris.*
Wurtz, — *Berlin.*

ÉCOLE MIXTE

(Luthiers ayant travaillé *sub disciplina Stradivarii.*)

PANORMO.

—

VIOLONS.

M. Szarvady, — *Paris.*

ALTOS.

MM. Marion, — *Paris.*
Valadarès, — *Calcutta.*

MÉDARD.

—

VIOLONS.

MM. Véxine, — *Paris.*
Ulmann, — *Venise.*

VIOLONCELLES.

M. Pessard, — *Paris.*

DECOMBLE.

—

ALTOS.

M. Fournier, — *Paris.*

VIOLONCELLES.

M. Dugier, — *Lille.*

ÉCOLE DE PARIS

LUPOT [1].

—

VIOLONS.

MM. Bauman, — *Lyon.*
Blanc (A.), — *Paris.*
Brillant, — *Paris.*
Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Croisilles, — *Paris.*
Ex-Brochant de Villiers.
Gand (Eug.), — *Paris.*
Lebrun, — *Paris.*
Ex-Guérin.
Lemarchand (Dr), — *Paris.*
Maulaz, — *Paris.*
Ex-Philippe.
Méandre, — *Lyon.*

(1) V. note A.

MM. Prandière (De), — *Lyon.*
Sauzay (E.), — *Paris.*

VIOLONCELLES.

MM. Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Denis, — *Paris.*
Harlé (H.), — *Paris.*
Marvier, — *Paris.*
Maulaz, — *Paris.*
Ex-Mercadier.

ALTOS.

MM. Chaponay (Comte de), — *Lyon.*
Ex Bontoux.
Pusterle (A.), — *Nantes.*

NOTES

NOTE A.

NICOLAS LUPOT (1).

NICOLAS LUPOT, fils de François Lupot, l'un des élèves de Joseph Guarnerius et luthier du duc de Wurtemberg, naquit à Stuttgard en 1758. Il vint s'établir en France avec son père vers 1785, et se fixa à Orléans. Ses premiers instruments sont datés de cette ville.

En 1792, PIQUE, luthier à Paris, fort en faveur à cette époque, se mit en rapport avec Lupot. Celui-ci lui faisait une grande partie de ses violons; Lupot les lui livrait *en blanc*, au prix de 20 livres.

(1) M. Eugène Gand, petit-fils de Nicolas Lupot, a bien voulu nous donner des renseignements qui nous ont permis de préciser quelques dates jusqu'à présent incertaines, et le détail peu connu de la collaboration de son aïeul avec Pique.

Ce fut en 1794 seulement que Lupot vint à Paris; mais son établissement ne date que de 1798 (1). En 1815, il fut nommé luthier de la chapelle du Roi; puis, en 1816, il devint luthier de l'École royale de Musique. Lupot fut chargé, en cette qualité, de faire les violons et violoncelles donnés en prix aux élèves lauréats. En 1820, il entreprit de remplacer presque tous les anciens instruments de la Chapelle des Tuileries par des instruments entièrement de sa main; mais, à sa mort, ce travail n'étant pas complétement terminé, ce fut Charles-François Gand, son gendre et son élève, qui acheva quelques uns de ces instruments (2). Gand lui succéda comme luthier de la Chapelle et du Conservatoire royal de Musique.

LUPOT est regardé à juste titre comme le nom le plus saillant de l'École de Paris. Nous aurons l'occasion de parler plus loin de l'ancienne École française antérieure à Lupot; mais nous pouvons dès à présent en dire quelques mots (3).

Au commencement du XVIe siècle, les princes de Lorraine occupaient un château de plaisance à une petite lieue de Mirecourt (4); ils avaient leur musique à leur suite et, par conséquent, leur luthier. Celui-ci se nommait TYWERSUS. Ses instruments ont une grande ressemblance avec ceux d'André Amati. Ce Tywersus eut pour élève NICOLAS RENAULT, de Nancy, qui travailla avec Nicolas et Jean

(1) Il habitait alors la rue de Gramont. En 1806, il transporta son établissement rue Croix-des-Petits-Champs; c'est là qu'il mourut le 13 août 1824.

(2) C.-F. Gand entra en apprentissage en 1802, à Paris, chez Lupot, qui, en 1806, lui délivra son brevet de capacité. Successeur de Lupot en 1824, mort à Paris le 10 mai 1845.

(3) Voir note F.

(4) Le château de Ravenel.

MÉDARD, également de Nancy et tous deux frères. Ceux-ci, à leur tour, formèrent Jean-Sébastien BOURDOT, de Mirecourt. C'est de cette époque que date l'école de lutherie de cette ville.

M. Fétis, dans son étude sur Stradivarius, rappelle la commande que Charles IX fit à André Amati (1566); il paraît certain qu'Amati vint lui-même à Paris à cette époque pour livrer ses beaux instruments, dont quelques-uns n'étaient pas complétement terminés. Il se serait fait aider, dans cette circonstance, par Nicolas Renault.

Après le départ d'Amati, Nicolas Renault lui succéda comme luthier du Roi; puis vinrent Jacques RENAULT et DUMÉNIL.

Sous Louis XIV, Médard fut appelé pour confectionner les instruments de la chapelle du Roi et des Princes; vinrent ensuite PITET, BERTRAND, Jacques BOCQUAY, Mathurin DUCHÉRON, DAVID, GAVINIÈS, Claude BOIVIN, VAILLOT et Claude PIERRAY. Ce dernier était un luthier très-estimable; il a copié souvent Jérôme Amati. Il eut pour élèves Jean OUVRARD, Paul GROSSET et Louis GUERSAN. Celui-ci, en quittant l'atelier de Pierray, voulut innover : il changea ses voûtes, ses épaisseurs, et vernit ses instruments à l'esprit-de-vin. Les résultats ne répondirent pas à ses espérances (1). Les Guersan ont un son aigre et

(1) On a généralement abandonné aujourd'hui le vernis à l'esprit-de-vin pour le vernis à l'huile. — « Ce dernier vernis, dit Savart, est beaucoup plus liant; il convient mieux pour les instruments dont les tables sont minces, parce qu'en les pénétrant il leur donne plus de consistance. Je crois, au contraire, que, pour les violons dont les tables sont épaisses, le meilleur vernis est celui qui pénètre le moins dans le bois et qui lui laisse toutes ses qualités naturelles. »

(F. SAVART, *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet.*)

criard. Plusieurs luthiers du temps tombèrent dans la même erreur, et, parmi eux, SAINT-PAUL, SOQUET, LECLER. LOUVET, CUNI, SALOMON et CASTAGNERY. Cependant nous connaissons quelques basses de Salomon qui sonnent bien et dont le bois est satisfaisant.

NOTE B.

On ne peut s'occuper des bois de lutherie sans parler de Mirecourt et de son importante industrie. Cette ville est devenue le plus grand centre d'approvisionnement pour tous les bois de lutherie, et il suffit de rappeler l'exposition de 1867 pour être édifié sur la beauté et la variété des spécimens lorrains.

Aujourd'hui, presque tous nos luthiers parisiens s'adressent à Mirecourt pour leurs achats de matières premières. Ils y prennent, sans doute, les bois de premier choix, mais la fabrique met aussi en œuvre des bois d'excellente qualité, même pour les instruments destinés à l'exportation.

M. Fétis, dans son ouvrage sur les instruments à archet, s'est occupé de la nature des bois employés par les luthiers italiens aux siècles derniers; après avoir fait remarquer que l'érable et le sapin sont les éléments constitutifs du violon et présentent des variétés infinies, en raison des pays divers qui les produisent et des climats sous lesquels leur végétation s'est développée, M. Fétis ajoute que l'érable dont se servait l'ancienne lutherie italienne venait de la Croatie, de la Dalmatie, et même de la Turquie. « On l'envoyait à

Venise, dit le savant critique, préparé pour les rames ui servaient aux galères, et les Turcs, dit-on, constamment en rivalité et souvent en guerre avec les Vénitiens, avaient soin de choisir le bois le plus ondé, afin qu'il cassât plus vite. C'est dans ces parties de bois destinés aux rameurs que les luthiers italiens choisissaient ce qui leur convenait pour la fabrication des violons. »

Nous ignorons à quelles sources M. Fétis a puisé ce renseignement; quoi qu'il en soit, c'est en Suisse, et principalement dans les cantons de Schwytz et de Lucerne, que l'on trouve maintenant les plus beaux bois.

Nous avons lu dans un ancien ouvrage italien que les artistes crémonais employaient de préférence un bois nommé *Azarole* (?). Ce bois provenait du Tyrol. Nous donnons cette indication telle que nous l'avons trouvée et sans avoir pu la contrôler. Ce qui est certain, c'est que les anciens luthiers apportaient un soin extrême dans le choix de leurs bois; qu'ils se réservaient presque toujours ceux qui avaient crû sur des coteaux exposés au midi; qui présentaient des ondes bien parallèles, sans nœuds et sans courbes; enfin, qui étaient exempts de ces taches rougeâtres qui dénoncent l'humidité et laissent deviner la mollesse des fibres. Toutes ces qualités sont assez difficiles à rencontrer; elles exigent dans tous les cas un coup d'œil exercé (1).

(1) « Les luthiers emploient ordinairement du sapin du Tyrol ou de la Suisse. Il me semble que la préférence accordée au bois de ces contrées n'est pas tout à fait fondée; il me paraît d'une densité trop uniforme; il a seulement l'avantage d'être travaillé très facilement, et c'est peut-être ce qui lui fait donner la préférence sur les sapins de notre pays. J'ai fait plusieurs violons en sapin des Vosges; il réunit tous les avantages quand il est bien sec et qu'il n'a pas été flotté; dans toutes mes expériences, je l'ai toujours trouvé supérieur au sapin de Suisse. »

(F. Savart, *Mémoire sur les instruments à cordes et à archet*. Paris, 1819.)

Stradivarius a fait beaucoup de violoncelles dont le fond est en peuplier.

Jusqu'à présent, on a expliqué cette défectuosité relative en disant que le bois avait manqué au grand artiste vers la fin de sa carrière ; qu'il avait été ainsi forcé de mettre en œuvre, à défaut d'érable, ces bois, beaucoup moins favorables au point de vue de la résistance et de la sonorité.

Cette interprétation nous paraît erronée ; il est plus probable que c'est pour d'autres raisons que le maître procédait ainsi. La plupart des basses neuves, en effet, sont dures, et les *mauvaises notes* y sont très-sensibles : or, les fonds de peuplier présentaient l'avantage d'un repoussoir moins raide et en même temps plus sympathique.

L'expérience, il est vrai, a démontré que le temps se chargeait d'adoucir les fonds d'érable, beaucoup plus résistants et plus agréables à l'œil ; il y avait donc là une tentative expérimentale plutôt qu'une nécessité.

Ajoutons que la date des violoncelles à fond de peuplier suffirait seule pour réfuter l'opinion de ceux qui ont cru à une disette de bois, circonstance assurément moins vraisemblable au début de la carrière de Stradivarius qu'au terme de sa longue existence (1).

Voilà ce que nous avions à dire pour les basses.

Nous n'avons pas connu de violons Stradivarius à fond de peuplier, mais nous nous rappelons avoir vu un alto dans ces conditions de bois, et l'instrument sonnait à merveille. Cet alto, très-soigné d'ailleurs, était vigoureux sans nulle raideur. Or, la pièce de fond d'un alto n'exige pas de grandes dimensions, et c'est un argument de plus en faveur

(1) Tous les violoncelles à fond de peuplier que nous connaissons portent les dates de 1698 à 1709, et Stradivarius a travaillé jusqu'en 1736.

de notre thèse. Stradivarius, en procédant ainsi pour deux instruments de la même famille, a dû poursuivre un but déterminé. Ajoutons qu'on connaît du même maître des violes, des basses de violes et des violes *di gamba* où le peuplier a été également employé.

M. Chanot a eu entre les mains un violon ayant la forme d'une guitare, à table plate, très-curieux spécimen de lutherie du maître.

Il est permis de croire que ce violon-guitare, avec ses éclisses curvilignes, a été le point de départ des études de Savart lorsqu'il construisit son violon trapézoïde. Ce savant acousticien avait pensé qu'en faisant ses côtés rectilignes il obtiendrait des éclisses qui conserveraient toute la rectitude et toute l'élasticité de leurs fibres, qualités qu'il faut sacrifier pour les plier dans le contour du violon ordinaire (1). On sait que le problème n'a pas été résolu.

(1) A propos de la *forme des instruments de musique*, on lit dans un Mémoire présenté à l'Académie royale des sciences par Maupertuis, en l'année 1724, la note qui suit, marquée au coin de l'observation scientifique :

«... De ce que chaque fibre doit se remuer et prêter son ton à la corde lorsque la corde est en mouvement, on voit qu'il est nécessaire qu'il y ait quelque intervalle entre les fibres du bois pour qu'elles puissent se mouvoir.

« Dans un bois nouvellement coupé, les fibres sont encore de gros vaisseaux pleins du suc qui devait être la nourriture de l'arbre. — A mesure que le bois vieillit, ces vaisseaux se dessèchent, se resserrent, et par conséquent se détachent les uns des autres — Alors les intervalles qu'ils laissent entre eux leur permettent de faire leurs vibrations plus à l'aise ; le son de l'instrument doit en être plus fort, et l'on remarque, en effet, que les instruments ont besoin de vieillir pour être bons. »

NOTE C.

Nous avons eu l'occasion, en rendant compte de l'Exposition des instruments à archet de 1867 (1), de mentionner un nouveau procédé revendiqué par M. Miremont, et relatif à une seconde barre.

Nous nous réservions d'apprécier la modification intérieure pour laquelle M. Miremont avait pris un brevet d'invention. On nous avait parlé d'une *seconde barre*.

S'il s'agit d'une seconde barre, disions-nous, prenant son point d'appui sur le tasseau du manche et allant rejoindre le tasseau du cordier, il n'y aurait là qu'une réminiscence d'un système déjà connu et dont l'application fut proposée à MM. Gand frères, il y a une quinzaine d'années environ, par un luthier américain.

Avant d'adopter ce système, et désireux de reconnaître les effets de cette singulière armature, MM. Gand consentirent à établir quelques violons d'après cette nouvelle mé-

(1) *Les instruments à archet à l'Exposition universelle de* 1867. Paris, Jouaust, 1867.

thode (1); mais les résultats ne furent en aucune manière concluants.

L'inventeur voulait surtout éviter le mouvement de renversement qui se produit quelquefois sur certains instruments par suite de la trop grande tension du cordier, le manche étant ramené en avant et déterminant ainsi l'abaissement de la touche; de plus, cette barre supplémentaire aurait eu l'avantage de mieux répartir la sonorité et d'éviter les *mauvaises notes*.

Pour ce qui regarde les mouvements de contraction de l'instrument, il est possible que cette espèce de maîtresse poutre soit une condition de solidité relative; quant aux mauvaises notes, si, dans certains cas, elles étaient adoucies, il est juste de dire qu'elles n'étaient pas invariablement évitées; du reste, l'expérience démontra que le volume, sinon la qualité du son, était légèrement altéré. Faut-il ajouter que les chances de décollage devenaient beaucoup plus fréquentes avec ce mode de construction, et qu'il se produisait certains *frisements* résultant très-probablement de la présence de cette barre supplémentaire? On renonça à cette innovation, qui a pu faire depuis son chemin en Amérique.

Sans insister davantage, rappelons encore qu'un habile luthier parisien, M. Victor Rambaux, avait, lui aussi, fait une tentative analogue. Voici ce qu'en disait M. Fétis, qui avait été appelé à se prononcer sur les mérites de l'innovation : « Un des exposants, M. Rambaux, de Paris, a conçu l'idée de coller sur le fond du violon une seconde barre, sur laquelle l'âme est posée. Suivant le témoignage de quelques

(1) Un de ces violons existe encore chez Mme la princesse Mathilde, où il a été joué par M. Sauzay dans des séances de musique de chambre.

artistes distingués qui ont essayé l'instrument, — originairement peu satisfaisant, — l'émission des sons était facile, égale, puissante, et la quatrième corde particulièrement avait une sonorité remarquable. Cet effet nous paraît devoir être produit par la coïncidence des vibrations énergiques des deux barres, rendues normales par l'influence de l'âme. Nous croyons qu'un instrument construit avec des matériaux de premier choix et avec la perfection de détails qu'ils ont portée dans leurs produits n'a pas besoin de cet appendice; mais l'expérience récente faite en notre présence démontre qu'il peut améliorer sensiblement des instruments moins parfaits... »

« Quoi qu'il en soit, disions-nous, sachons attendre le rapport du jury d'examen. Nous ne voulons en aucune façon préjuger le système de M. Miremont; nous souhaitons même qu'il ait trouvé quelque chose de nouveau et de décisif. »

Le rapport de la commission a paru depuis que ces lignes ont été écrites, et ce n'est pas sans étonnemeut que nous avons lu ce qui suit :

« L'auteur, M. Miremont, a pris un brevet pour un procédé à l'aide duquel il croit pouvoir améliorer les instruments à archet et leur donner une puissance sonore très-supérieure à celle qu'ils ont eue jusqu'à ce jour. *M. Miremont n'a pas communiqué son secret au jury, qui n'en a pas aperçu les résultats dans ses instruments.* »

Ce laconisme, que ne faisait pas prévoir le résultat du concours, nous a quelque peu déçu.

Savart avait soigneusement étudié le rôle de la barre et de l'âme au point de vue de la sonorité et de la solidité de la table d'harmonie : « On pourrait, dit-il, remplacer la barre par un support fait en arc de cercle, qui ne toucherait la table que par un point, et dont les extrémités seraient fixées à la partie inférieure des tasseaux. J'ai fait cette expérience

plusieurs fois, et je n'ai pas remarqué que le son fût changé. Ce serait un moyen d'avoir des instruments d'une grande solidité et dont le son se conserverait longtemps sans altération; mais il faut noter qu'il est très-difficile de déterminer les dimensions d'un pareil support, parce qu'elles ne peuvent pas être les mêmes pour tous les violons, à cause de la rigidité si variable du bois; cet inconvénient existe bien avec la barre ordinaire, mais il est moins sensible. »

On n'a pas été plus heureux lorsqu'on a cherché à déterminer scientifiquement la place de l'*âme*. La méthode expérimentale a prévalu, et le tâtonnement a toujours remplacé avec succès les déductions de l'acoustique. Aussi conseillons-nous aux amateurs la plus grande circonspection lorsqu'ils sont tentés de modifier la position de l'âme de leurs instruments. De simples changements de cordes suffisent à déranger cette colonne de l'édifice.

Biot s'exprimait ainsi, à l'Académie des sciences, lorsqu'il présentait son rapport sur le violon trapézoïde de Savart (1):

« Les violons ordinaires peuvent perdre ou gagner beaucoup par le plus léger changement apporté dans la position de l'âme ou dans celle du chevalet; dans les violons à tables planes, cette sensibilité est encore plus grande; il suffit de démonter et de remonter une corde pour que le son perde un peu de sa pureté pendant quelques heures. On ne doit pas être surpris qu'une cause si légère en apparence puisse produire un changement si marqué; car, la pression exercée par les cordes se contre-balançant de chaque côté du chevalet, dans un violon dont la barre est placée dans la direction de l'axe de la table, si l'on vient à supprimer la pression d'une de ces cordes, par exemple celle de la chanterelle, l'âme qui

1 Biot *Rapport aux Académies des sciences et des beaux-arts*

n'est maintenue à sa place que par le contact immédiat et par une légère pression, cessant tout à coup d'éprouver cette dernière, doit le plus souvent changer un peu de position, et il faut ensuite un certain temps pour que le contact immédiat se rétablisse et pour que les sons reprennent toute leur force et leur pureté. »

NOTE D.

Les beaux instruments italiens n'ont été véritablement appréciés qu'au commencement de ce siècle. Cependant, quelques années avant la Révolution, les Amati, les Guarnerius et les Stainer étaient déjà connus. Les violonistes du temps recherchaient les Amati, dont la qualité de son convenait merveilleusement à la musique de chambre, telle qu'on la comprenait à cette époque. Cette faveur se prolongea sans conteste jusqu'en 1810, époque où elle se partagea avec d'autres maîtres dont le mérite commençait à percer.

Les violons et les violoncelles de Stradivarius avaient cependant franchi la frontière dès 1796; mais il est permis de croire que, sans l'arrivée à Paris de Viotti, le nom de l'illustre chef de l'école crémonaise serait demeuré inconnu longtemps encore. C'est, en effet, au célèbre virtuose italien que les contemporains durent la connaissance du nouveau maître.

Viotti possédait un admirable Stradivarius, dont la sonorité fut une révélation. Les prix de ces instruments étaient alors bien modestes : on pouvait rapporter d'Italie une basse ou un violon moyennant trois ou quatre cents francs; en-

core les prix avaient-ils singulièrement augmenté depuis la mort de Stradivarius, qui ne vendait ses instruments que *quatre louis d'or*.

Nous devons à l'obligeance de M. Poignié, violoncelliste de mérite, l'un des élèves survivants de Duport, des détails qui ne manquent pas d'intérêt sur les vicissitudes qu'eut à subir le violoncelle de son maître avant de devenir la propriété de M. Franchomme.

Ce splendide instrument, modèle accompli de facture, avait été commandé à Stradivarius par un vieux médecin de Lyon, au retour d'un voyage d'Italie. Stradivarius n'avait demandé que son prix ordinaire ; mais, sur les instances du docteur, qui désirait un instrument encore plus soigné que de coutume, on convint de doubler la somme. La basse fut expédiée à Lyon, où son propriétaire ne devait pas en jouir bien longtemps. A la mort du docteur, la basse resta aux mains des héritiers pendant deux années environ ; puis elle fut apportée à Paris. L'instrument fut alors successivement proposé, mais sans succès, aux principaux luthiers, qui ne devinèrent pas la perle rare qui leur était offerte. En présence des difficultés d'une vente à l'amiable, on pensa à l'hôtel Bullion. L'instrument y fut porté. La mise à prix n'ayant pas été couverte, on dut retirer le violoncelle. Duport jouait alors un instrument d'Amati assez faible. Présent à la vente en compagnie de deux de ses élèves, les princes de Soubise et de Guéménée, il racontait volontiers que plus d'une fois il avait été sur le point de surenchérir, honteux de la timidité de ces grands seigneurs. Malheureusement, il n'était pas en fonds. Déposé chez Cousineau, fabricant de harpes et luthier rue Mazarine, l'instrument resta là assez longtemps sans provoquer aucune offre. Enfin, les propriétaires allèrent trouver Duport, qui, après de longues négociations, eut la joie de se rendre acquéreur de cet ad-

mirable instrument, dont le souvenir avait plus d'une fois troublé son sommeil. Le marché fut conclu au prix de 2,400 fr.

Une fois entre les mains du maître, l'instrument fut vite apprécié ; cependant sa réputation ne se répandit guère au delà du cercle assez restreint des amis de Duport; le reste du public musical ignora la bonne fortune du célèbre professeur. Il fallut que Viotti vînt à Paris (1796), et qu'il eût donné plusieurs concerts avec son beau violon de Stradivarius, pour que le charme de l'instrument attirât enfin l'attention des artistes. Tout ce que racontait Viotti de la perfection des instruments du maître crémonais excita au plus haut degré le goût des riches amateurs; dès ce moment, le nom de Stradivarius brilla du plus vif éclat, et la renommée s'en empara pour ne plus l'abandonner.

L'Espagne nous avait devancés sous ce rapport : dès 1760, deux artistes attachés à la Chapelle royale de Madrid étaient allés en Italie à la recherche d'instruments italiens, et avaient rapporté de magnifiques instruments, entre autres un splendide double-quatuor entièrement de la main de Stradivarius. Ces instruments sont en grande partie dispersés aujourd'hui ; cependant on peut encore voir à Madrid deux admirables violoncelles, reliques vénérables, mais pas assez vénérées peut-être par leurs heureux possesseurs.

L'une de ces basses, d'après le récit que nous en a fait un artiste français, qui a eu, pendant un assez long séjour à Madrid, la bonne fortune de jouer ces instruments, l'une de ces basses, disons-nous, serait véritablement unique.

C'est un spécimen de la grande époque (1725); le vernis, d'un beau rouge vif, ressort brillamment sur une première couche jaune ambré ; le sapin est de premier choix ; les éclisses sont magnifiquement ondées ; la conservation enfin est absolue. Légèrement plus voûté que la belle basse de

M. Franchomme, l'instrument présente cette particularité d'une plaquette, sorte de renforcement de l'éclisse, près du bouton du cordier; le vernis, à peine dégradé aux endroits des frottements, est d'une pâte fine, transparente et élastique. — L'éclisse gauche inférieure présente une très-légère réparation de rebouchage : c'est là la seule tache de cet instrument. Ce trésor n'est pas gardé comme une autre toison d'or, car il est souvent prêté aux artistes avec une facilité peu croyable, au risque des plus graves avaries.

Les beaux violoncelles de Piatti et d'Alexandre Batta ont pu faire partie de cette royale commande (1).

Piatti doit à la munificence d'un riche amateur anglais le bel instrument qu'il joue avec la supériorité que l'on sait; or, cette basse, envoyée d'abord en Portugal, puis à Londres, avait été acquise d'un marchand de Madrid qui l'avait longtemps colportée en Espagne avant de l'envoyer en Angleterre. — Quant à la basse de Batta, sa provenance madrilène nous a été affirmée par feu Thiboust, luthier, qui l'avait vendue à M. Henry Place avant qu'elle devînt la propriété de Batta. Si nos suppositions sont fondées, ces instruments, tout à fait exceptionnels, donnent une idée de ce que pouvait être autrefois la collection de la cour d'Espagne. Les beaux violoncelles de M. Vaslin et du comte de Pluvié sont arrivés directement d'Italie en France. Le premier de ces instruments fut rapporté à Paris par M. Girard,

(1) L'arrivée à Madrid de Boccherini et de son ami Manfredi, violoniste de l'école de Tartini (1769), a dû favoriser aussi l'introduction en Espagne des beaux instruments dont nous parlons. — La musique de chambre, on le sait, fut en grande faveur chez le prince des Asturies avant qu'il devînt Charles IV, et il paraît certain que le royal dilettante connaissait les Stradivarius avant l'année 1796, époque où il envoya à Crémone deux de ses *Ordinaires* en vue de compléter les instruments de sa chapelle.

le chef regretté de la Société des Concerts. Il l'avait acheté à Florence de M. Fenzi.

La basse de Baudiot arriva à Paris à la même époque. Elle lui fut offerte par M. de Savalette, alors Directeur au Trésor, où travaillait le jeune Baudiot; elle devint ensuite la propriété de Mlle Jaurès. Aujourd'hui, l'instrument fait partie de la collection du comte de Pluvié.

Nous parlions plus haut de la révélation des instruments de Stradivarius par Viotti; c'est à peu près à cette époque que l'on trouve la trace des premières acquisitions de beaux instruments; encore les collections proprement dites n'apparaissent-elles pas; ce n'est qu'en 1827, lors du premier voyage de Tarisio à Paris, qu'on peut signaler avec quelque certitude l'arrivée des remarquables spécimens qui sont aujourd'hui répartis chez les principaux amateurs de Paris et de Londres.

C'était une figure curieuse que celle de ce Tarisio. D'abord simple brocanteur, cet homme, doué d'une rare énergie, était arrivé en France, à pied, porteur d'un assez médiocre bagage d'instruments de toutes sortes qu'il offrait sans grand succès à nos principaux luthiers. Mieux accueilli par M. Chanot (1), Tarisio comprit de suite le développement que pouvait prendre le commerce qu'il tentait; mais il fallait être tant soit peu encouragé. Heureusement pour lui, M. Chanot lui acheta un certain nombre de violons; d'autres luthiers avaient également fait un choix dans ce premier arrivage. A la tête d'un capital bien mince sans doute, mais suffisant pour une nouvelle tentative, Tarisio se remit en route. Son

(1) Nous devons à l'obligeance de M. Chanot un grand nombre d'observations que nous avons utilisées dans la table placée à la fin de ce volume. Nous saisissons cette occasion de le remercier de son précieux concours.

coup d'œil était déjà plus exercé pour la recherche des modèles où il apportait une curiosité infatigable, une mémoire sûre et la sagacité la plus pénétrante. A trois mois de là, l'intrépide chercheur était de retour. Cette petite campagne avait été plus heureuse que la première. Tarisio ne rapportait encore dans ses grandes malles, bien connues depuis des amateurs parisiens, ni Guarnerius (Joseph), ni Stradivarius... Cependant, parmi ces spécimens un peu mêlés, — car Tarisio, dont le tact s'était vite éveillé, ne négligeait aucun débris, — se distinguait un magnifique Rugger de Brescia qu'il vendit au prix de 1,000 francs au luthier Aldric, qui occupait alors un bon rang dans la lutherie parisienne.

Encouragé par ses succès, Tarisio continua pendant plus de trente ans des voyages suivis entre la France, l'Angleterre et l'Italie. Nos vieux amateurs se rappellent encore avec quelle impatience il était attendu après chaque excursion. Tel luthier avait besoin de la table de l'instrument dont il possédait déjà le fond et les éclisses; celui-ci espérait compléter un violon privé de sa volute originale; celui-là espérait se procurer le débris d'une viole de Gaspard ou d'un Magini pour terminer un alto dont le fond n'était pas digne de la table. Enfin, l'arrivée de Tarisio à Paris était alors un événement et provoquait cette émotion que les collectionneurs seuls peuvent connaître.

Avant lui, un nommé Turina s'était livré à ce genre d'industrie et avait vendu à Gand père, à Thibout et à Aldric quelques instruments italiens (1824-1828).

Tarisio a apporté en France presque tous les beaux Stradivarius, Guarnerius (Joseph), Bergonzi, Montagnana et Rugger en réputation. Malheureusement, beaucoup de ces précieux spécimens ont passé depuis en Angleterre.

M. Chanot nous a parlé plus d'une fois avec admiration d'un admirable violon de Guarnerius (Joseph) que lui vendit

Tarisio, et qui avait encore sa touche, ses chevilles, sa poignée et sa barre d'origine. Cet instrument, très-épais en bois, n'avait jamais été détablé. Il fut acheté par M. de Kermoisant, qui, nous le croyons, le possède encore.

Depuis Turina et Tarisio, beaucoup de voyages ont été entrepris en Italie dans le même but, mais sans grand succès : il est vrai qu'il y avait peu à glaner après ces infatigables chercheurs ! Seuls MM. Chanot et Vuillaume ont fait quelques excursions heureuses ; mais, pour la plupart du temps, ils n'ont été appelés qu'à acquérir des instruments déjà connus et qui ne faisaient que changer de collection.

NOTE E.

PARMI les maîtres inconnus ou dédaignés au XVIIIe siècle, nous pouvons citer BERGONZI (Carlo) et MONTAGNANA (Dominicus). Comme Joseph Guarnerius, Bergonzi et Montagnana ont été les élèves immédiats du maître; mais plus que Guarnerius ils en ont été les continuateurs. Les instruments qu'ils ont laissés sont de premier ordre.

Si l'influence de Stradivarius se montre jusque dans les moindres détails, on ne peut pas dire cependant que le maître ait courbé ses élèves sous une discipline servile, et qu'il les ait absorbés, en quelque sorte dans sa propre individualité. Réunis dans un même esprit et dans une même méthode d'enseignement, il est évident que Bergonzi et Montagnana ont su garder, à un degré moindre que Joseph Guarnerius sans doute, le libre et complet usage de leurs facultés particulières; groupe d'artistes guidés par des principes communs, ils n'ont pas craint de se dégager peu à peu de la tutelle du maître.

Tous les amateurs connaissent les beaux instruments de Carlo BERGONZI.

Les violons, les violoncelles et les altos de ce maître se

recommandent par une distinction de son tout à fait caractéristique. Si Bergonzi n'a pas le métal et l'argentin de Stradivarius, il est doué au plus haut degré de cette sonorité pénétrante qui donne l'émotion et le charme. Le comte de Castel-Barco, de Milan, avait réuni un admirable quatuor de ces instruments qui réalisait, au point de vue de l'unité du timbre, l'idéal poursuivi par les artistes. Cette famille d'instruments est aujourd'hui dispersée.

MONTAGNANA (Dominicus), dont les débuts à Crémone n'avaient pas été remarqués, n'appartient à l'école de cette ville célèbre que par les vingt premières années qu'il y passa, travaillant sous la direction immédiate de Stradivarius. A vrai dire, Montagnana est un Vénitien par l'adoption. C'est à Venise, où l'attira une réunion d'artistes et de virtuoses renommés (1740), qu'il accomplit la plus grande partie de sa carrière. Venise, à cette époque, était la ville artistique entre toutes. Les Francesco Gasparini, les Marcello et d'autres compositeurs fameux s'y trouvaient réunis. C'est dans cette atmosphère éminemment favorable que Montagnana se livra à son art avec un succès qui devait lui faire oublier les pénibles commencements de la ville natale.

Presque tous les violoncelles de Montagnana, et ce sont ses meilleurs instruments, sont en Angleterre et en Allemagne; on en compte à peine trois ou quatre en France.

Son patron est d'un beau modèle; son vernis, d'un rouge brun, gras, légèrement craquelé, est élastique et d'une rare transparence; il rappelle beaucoup celui de son émule Carlo Bergonzi. — Les prix de ce maître se sont singulièrement élevés depuis quelques années.

NOTE F.

TOUT ce qui n'appartient pas à la lutherie italienne ne trouve pas grâce aux yeux de certains amateurs. Cependant nos anciens luthiers parisiens, nous parlons de ceux qui ont précédé Pique et Lupot, méritent assurément d'être moins sévèrement jugés.

Sans doute les instruments des Pierray, des Castagnery et des Salomon sont loin d'être irréprochables; mais ces auteurs ont laissé quelques honorables spécimens en violons et en basses. La sonorité en est bonne, et la facture n'est pas exempte d'habileté.

Nous avons vu, par exemple, au Musée du Conservatoire, — si peu riche d'ailleurs en instruments de ce genre, — le violon que jouait ordinairement Baillot à sa classe (1). Ce violon est un souvenir de la maison; c'est pour cela sans doute qu'on lui a fait les honneurs du Musée. Cependant, au point de vue de la main-d'œuvre, il éveille un certain intérêt : au premier coup d'œil, on croit voir un Amati (André ou Jérôme); le vernis est très-satisfaisant, et il faut y regarder de bien près pour ne pas le prendre pour un in-

(1) N° 242 de l'inventaire.

strument d'auteur. Or, ce violon, d'un aspect si italien, n'est autre qu'un modeste Bocquay, mais il est fort réussi comme imitation. A l'époque de Bocquay, les *copies* n'existaient qu'en fort petit nombre; celle-ci est fort habile. Depuis, les choses ont bien changé, et l'on sait sur quelle échelle cette industrie a été pratiquée !

De 1822 jusqu'à nos jours, la lutherie de Mirecourt et les luthiers parisiens, à l'exception de deux ou trois maisons peut-être, n'ont que trop sacrifié à ces fantaisies d'amateurs qui demandent pour leurs instruments des années factices. Ces trompe-l'œil ne laissaient rien à désirer, et, semblables à la cavale de Roland, elles avaient toutes les qualités, moins la vie. Heureusement, cette mode a passé, et l'on est revenu aujourd'hui à des idées plus conformes à l'art et au goût.

L'ancienne lutherie de Paris, rendons-lui cette justice, a su éviter cet écueil; malgré l'infériorité relative de ses produits, elle a été certainement plus personnelle et plus originale que la nouvelle école pendant la période d'imitation qui signala ses premiers travaux.

Le même art, nous voulons dire la même industrie, se pratiquait aussi à Rome en matière de tableaux, à la grande indignation de Cicéron, qui écrivait à un ami :

Odi falsas inscriptiones statuarum alienarum (1).

Qu'il s'agisse de tableaux ou d'instruments précieux, nous partageons le sentiment du grand orateur.

Nous avons été amené à parler du Musée du Conservatoire. Qu'il nous soit permis incidemment de regretter la pénurie de cette collection au point de vue instrumental proprement dit.

(1) Lettre CCLII

Il suffit de se reporter à la pensée qui a présidé à cette fondation pour se convaincre que l'idée première n'a jamais été réalisée, et qu'elle a été méconnue dans son application. En principe, qu'avait-on voulu ?

L'article X du décret de création portait :

« Une bibliothèque nationale de musique est formée dans [illegible] toire ; elle est composée d'une collection complète [illegible] ıs et des ouvrages traitant de cet art. Cette bi- [illegible] oit être également composée des instruments [illegible] ırangers, *et de ceux à nos usages qui peuvent, par* [illegible] *on, servir de modèles* (1). »

[illegible] ıt d'une seule visite au Musée instrumental pour [illegible] : que la seconde partie de cette disposition n'a jamais été exécutée. Nous ne contestons pas l'intérêt qu'il peut y avoir à retrouver dans cette collection un peu bizarre le piano de Boïeldieu, la lyre de Garat ou une guitare ayant appartenu à Paganini ; mais la part faite à ce genre de curiosité n'est-elle pas bien grande, et le luthier qui, sur les promesses du décret constitutif, se mettrait en quête de *modèles*, ne serait-il pas quelque peu leurré dans sa promenade artistique ?

Trop exaltée à l'origine, puis trop décriée aujourd'hui, la collection Clapisson ne méritait ni cet excès d'honneur ni cette indignité ; seulement, tous ceux qui ont souci de choses d'art peuvent regretter qu'ici la quantité remplace la qualité ; que le visiteur inexpérimenté y soit souvent exposé à sacrifier aux faux dieux ; enfin, que les acquéreurs de ces singulières épaves n'aient pas apporté plus de circonspection dans le choix d'objets destinés à un *Musée* (2). Peut-être y

(1) Loi du 16 thermidor an III.

(2) Le musée n'a pas de catalogue Il n'existe qu'un simple *inventaire*, dressé lors de l'acquisition de la collection Clapisson. Beaucoup de personnes regrettent cet état de choses. A nos yeux, l'ab-

aurait-il moyen de remédier, dans une certaine mesure, à cette situation, soit en procédant par éliminations, soit en provoquant d'intelligentes libéralités, soit surtout en réclamant un modeste budget. — Il résulterait de ce remaniement une véritable émulation artistique, et l'on seconderait ainsi les efforts de nos luthiers par le spectacle des chefs-d'œuvre des écoles italiennes. A défaut de spécimens originaux, un certain nombre de copies pourraient figurer au Musée, et, au point de vue de la coupe, du vernis et de certains détails de facture, ces copies rendraient encore des services par la comparaison des types des différentes écoles. L'art et l'histoire de la lutherie auraient là des éléments d'études et des points de repère; enfin, on pourrait peut-être faire appel, après chaque exposition, à la bonne volonté des artistes médaillés, et ceux-ci, nous n'en doutons pas, s'empresseraient de répondre aux vœux du conservateur, flattés de voir, sous la vitrine d'une galerie publique, l'instrument mis hors de pair par la commission d'examen.

Nous donnons cette idée pour ce qu'elle vaut; mais nous devions saisir l'occasion qui nous était offerte de signaler, entre autres erreurs, cette regrettable lacune du Musée. Nous ne quitterons pas ce sujet sans dire quelques mots de la vitrine consacrée aux *pochettes*. Les amateurs savent que Stradivarius a signé l'un de ces petits instruments.

Ce fut en 1858 que M. Clapisson acquit cette précieuse pochette. Il faisait alors répéter à l'Opéra-Comique sa partition des *Trois Nicolas*, et, dans toutes les joies de sa trouvaille, il eut l'heureuse idée d'intercaler un petit solo pour ce singulier instrument. L'action se prêtait à cette excentricité musicale; restait la question d'interprétation. Heu-

sence de catalogue n'est que trop justifiée par la médiocrité d'un grand nombre de pièces que des restaurations suspectes devaient faire écarter d'une galerie publique.

reusement pour l'auteur, on s'adressa à M. Croisilles, premier violon du théâtre, qui voulut bien se charger de faire chanter l'instrument lilliputien. Les habitués du théâtre se rappellent encore l'effet produit par ce hors-d'œuvre sous l'archet de l'excellent artiste. Une sonorité *sui generis*, mais suffisante si l'on tient compte des mauvaises conditions d'acoustique de la salle, une certaine rondeur et de l'égalité, — telles furent les qualités qu'on put apprécier dans cette intéressante audition, qui ressuscita pour un moment ce microscopique violino, aujourd'hui disparu de la famille instrumentale.

Cette pochette, qui a son histoire, comme presque tous les instruments du maître crémonais, n'arriva à Paris qu'en 1840.

C'est vers 1835, dans le Lombardo-Vénitien, que Tarisio, dont nous avons eu occasion de parler dans une précédente note (1), avait mis la main sur ce précieux spécimen. Frappé de la fermeté du dessin, de la grâce de la volute, de la coupe merveilleuse des SS, de l'éclat et de la finesse du vernis, l'habile brocanteur conserva pendant quelque temps son petit bijou sans vouloir le vendre, comme on voit de nos jours certains marchands de curiosités irriter la convoitise du chaland en gardant à leur usage personnel, ils le disent, du moins, des objets qu'ils exposent avec une certaine coquetterie.

Un jour pourtant Tarisio, en retournant en Italie, s'arrêta à Lyon, où, soit qu'il eût changé d'avis, soit qu'il eût besoin d'argent, il déposa sa pochette favorite chez Silvestre, luthier bien connu des amateurs lyonnais.

C'est après un séjour de quelques années chez Silvestre que l'instrument arriva à Paris et fut proposé à Clapisson,

(1) Voir note E.

qui l'acquit pour un prix fort modeste. Nous avons dit les qualités de sonorité et de coupe de ce petit joyau ; signalons aussi la particularité des doubles coins, ou plutôt la double échancrure des bords, qui rappelle beaucoup l'aspect de la viole de la sainte Cécile du Dominiquin. La chalcographie du Louvre a publié d'excellentes gravures de ce tableau (1).

Nous ne quitterons pas la vitrine aux pochettes sans dire un mot d'un violon à volute renversée qui y figure à titre de singularité ou d'innovation. — L'instrument est probablement une reproduction du violon de Chanot aîné, très-habile luthier, bien connu de Savart, et qui travailla plus d'une fois sur les indications du savant acousticien. Chanot avait le premier adopté et propagé cette modification de la volute, qui offrait quelques avantages au point de vue de la pose des cordes, surtout pour le *la*, trop engagé ordinairement sous l'enroulement de la crosse. Quoi qu'il en soit, l'avantage était de peu d'importance; il n'a pas prévalu, et l'on s'en est tenu à l'ancienne disposition.

(1) Cæcilia virgo Domino decantans æri incisa ex tabula Dominicani asseruata in Pinacotheca Regia, 5 pedes alta, 3 pedes et 6 pollices lata — Steph. Picart Romanus sculpsit. (*Chalcographie du Louvre.*)

TABLE CHRONOLOGIQUE

ET CRITIQUE

DES PRINCIPAUX LUTHIERS ITALIENS

DES DIVERSES ÉCOLES

(1450-1760)

ÉCOLE DE BRESCIA

ANTÉRIEURE AUX AMATI.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

J. KERLINO.

(Brescia, 1450.)

Rebecs. Violes. Lire d'Arco. Lirone.
Facture lourde. — Bois en contre-sens. Gros bords

DARDELLI.

(Mantoue, 1500.)

Basses de violes. Viole. Rebecs.
La main-d'œuvre est grossière. Vernis brun jaunâtre.

DUIFFO-PRUCGARD.

(Bologne, 1510.)

Basses de viole. Ténors et violettes. Pardessus de viole. Violes. Violons. Rebecs (1).

(1) DUIFFO-PRUCGARD était originaire du Tyrol italien. A la fois luthier, sculpteur et peintre, Duiffo-Prucgard vint en

VENTURI-LINEROLLI
(Venise, 1520)
et
PEREGRINO-ZANETTO.
Brescia, 1540.

Ces deux maîtres sont peu connus, et nous les mentionnons pour mémoire.

MORGLATTO-MORELLA.
(Mantoue, 1550.)

Précurseur de Magini. Il a pu connaître Dardelli. Il existe peu d'instruments intacts de ce maître. On a souvent utilisé ses violes pour des restaurations d'altos ou de violoncelles de petite dimension.

FÉZARD.
(Brescia, 1560.)

Contemporain de Magini, il a été souvent vendu pour ce maître : même patron, même double filet. Les FF offrent un caractère différent et rappellent la coupe des mauvais Amati. Le vernis aussi est plus clair et légèrement rencollé.

France sous François Ier, et s'établit pendant quelques années à Lyon, où il se livra à des travaux de marqueterie très-remarquables. M. Chanot a possédé un violon, forme rebec, signé de ce maître. Le vernis est d'un rouge brun fortement patiné; le chevalet, bien dessiné et sur petits patins, offrait la figure d'un croissant renversé: une volute fort légère couronnait un cheviller large et massif, tout à fait caractéristique.

M. Vuillaume, et avant lui M. Raoul, avait possédé aussi un spécimen fort curieux de l'habileté de Duiffo-Pruegard. C'était une basse viole dont le fond marqueté représentait un plan de la ville de Paris au XVe siècle.

DEUXIEME ÉPOQUE.

Gaspar da Salo.

Brescia, 1560-1610.

Patron. Moyen. Gros bords.

Bois. Le plus souvent en contre-sens.

Vernis. Jaune foncé. (V. *Magini.*)

FF. Très-ouverts.

Voûtes. Assez prononcées ; mauvaises proportions.

Éclisses, coins et filets. Ordinaires ; syle lourd. Filets simples, rarement doubles.

Magini (Jean-Paul).

(Brescia, 1590-1640.)

Patron. Généralement grand ; on trouve des patrons moyens et même au-dessous.

Bois. Bonne qualité; tables souvent épaisses; les fonds ordinairement en contre-sens.

Vernis. Jaune doré, quelquefois ambré et rappelant les *Amati* de la belle époque.

FF. Larges, profondément ouverts. *André Amati* s'est inspiré de cette coupe.

Voûtes. Allongées, se soutenant progressivement jusqu'aux bords.

Éclisses, coins et filets. Éclisses basses; filets ordinairement doubles.

ÉCOLE DES AMATI.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Amati (Andreas).

(Brescia-Crémone, 1510.)

Patron. Moyen, souvent petit, mais parfait dans ses courbures.

Bois. Les bois de fond pris sur couches, bonne qualité, bonnes épaisseurs.

Vernis. Jaune brun, quelquefois clair; il a varié.

FF. La coupe rappelle celle de *Magini.*

Voûtes. Prononcées vers le centre, mais sans exagération. Belle apparence.

Éclisses et coins. Éclisses et ordinaires. — Coins soignés.

Filets. Simples et bien ouvrés.

Amati (Jérôme et Antoine).

(1550.)

Patron. Presque toujours petit; fond souvent d'une pièce.

Bois. Bonne qualité; bonnes épaisseurs.

Vernis. Beau vernis *Magini;* mais les vernis purs sont rares.

FF. La coupe des FF rappelle beaucoup celle des *Stradivarius amatisés.*

Voûtes. Les voûtes sont prononcées avec gorges évidées.

Éclisses et coins. Moyennes. Coins soignés, mais courts.

Filets. Remarquable correction. Les bords dépassent à peine les éclisses.

CAPPA (Giofredo), élève de Nicolas Amati.
(Saluzzio, 1590.)

Patron. Nicolas *Amati*, mais beaucoup moins parfait que ce maître.

Bois. Variés. Les fonds laissent à désirer.

Vernis. Rappelle *Amati* (N.); moins fin.

FF. Larges et profondément ouverts.

Voûtes. Un peu bombées vers le centre.

Éclisses et coins. Ordinaires; petites ondes.

Filets. Peu soignés; main d'œuvre assez lourde.

AMATI (Nicolas), fils de Jérôme.
(Crémone, 1596-1684.)

Patron. Généralement grand; la perfection de coupe égale celle de Stradivarius. (Il a eu deux modèles.)

Bois. Assez souvent en contre-sens.

Vernis. Jaune doré; belle qualité.

FF. Du plus joli modèle; plus légers que Stradivarius.

Voûtes. Généralement un peu trop évidées.

Éclisses. Assez élevées. Les coins sont délicats et pleins de distinction.

Filets. Ordinairement simples. — M. Villemotte,

d'Anvers, possède un *Nicolas Amati à doubles filets*, qui peut être regardé comme le spécimen le plus remarquable du maître.

DEUXIEME ÉPOQUE.

GRANCINO (Paolo), élève de N. Amati.

(Milan, 1665-1690.)

Patron. Grand.
Bois. Fort ordinaires.
Vernis. Généralement sec.
FF. Larges et profondément ouverts.
Voûtes. Plutôt plates.
Éclisses. Ordinaires.
Filets et coins. Peu soignés; les volutes surtout sont grossières.

RUGGER (J.-B.) (1).

(Brescia, 1700-1725.)

Patron. Patron de Stradivarius plutôt que d'*Amati.*
Bois. De premier choix.

(1) L'excellence de la facture de Rugger (J.-B.) et la bonne sonorité de ses instruments ont relevé sensiblement les prix de ce maître. Quelques-uns de ses violons, habilement retouchés, ont été vendus, il y a une vingtaine d'années, pour des

Vernis. Belle qualité, rappelant celui d'*Amati*.

FF. Modèle d'*Amati*.

Voûtes. Généralement bonnes.

Éclisses et coins. Les éclisses sont ordinaires, mais plutôt hautes. Les coins sont élégants.

Filets. Très-soignés.

SANTO-SERAFINO.

Venise, 1730-1745.

Patron. Ordinaire.

Bois. Presque toujours bien choisis.

Vernis. Éclatant, mais sec et friable.

Stradivarius. Tous les amateurs connaissent la belle basse de Piatti ; c'est un instrument hors ligne comme main-d'œuvre et comme conservation. Ce violoncelle faisait autrefois partie de la collection du duc de Litta, qui l'offrit au célèbre artiste.

RUGGER ou RUGGIERI (François), surnommé *il Per*, de Crémone, a été un excellent élève d'Amati, sans égaler Rugger de Brescia (J.-B.).

RUGGER (Vicente), de Crémone, et RUGGER (P.-J.), de Brescia, ont été souvent confondus avec *Jean-Baptiste* RUGGER. — Celui-ci est le plus grand artiste des luthiers de ce nom.

PASTA (Gaetano et Domenico), de Brescia (1710) ; GRANCINO (Franciscus), fils de Jean et petit-fils de Paul, de Milan (1710-1746), appartiennent aussi à l'école d'Amati. On compte encore Florinus FLORENTUS, de Bologne (1685-1715). — Ce luthier n'a laissé que des instruments dégénérés. Sa facture est lourde ; le vernis seul est satisfaisant. — GRANCINO (J.), fils de Paolo (Milan, 1690-1700). Ses instruments sont très-pauvres de bois et d'une facture lâchée.

M. Fétis, dans sa nomenclature purement chronologique, cite encore un 4e GRANCINO, frère de Jean : MEZZADIE et DOMINICELLI ? Nous n'avons jamais rencontré de spécimen de ce maître, également inconnu de M. Chanot.

On trouvera plus loin, et séparément, la famille des GUARNERI (de l'école des Amati), et Joseph GUARNERIUS (de l'école de Stradivarius).

FF. La coupe des FF rappelle celle de *Rugger* (J.-B.) et de Nicolas *Amati*.

Voûtes. Voûtées vers le centre.

Éclisses. Souvent en bois bien ondé.

Filets. Assez soignés. — S. Serafino a souvent signé ses instruments au fer chaud, près du bouton du cordier.

ÉCOLE DE STRADIVARIUS (1).

STRADIVARIUS.

(1665-1738.)

Patron. Amatisé jusqu'en 1700. Les violons dits *Longuets* accusent un modèle transitoire jusqu'en 1710 environ, époque où la coupe devient définitive et tout à fait magistrale (1708-1725).

Bois. De premier choix. (Voyez la note B, relative aux *bois de peuplier*.)

Vernis. Beau rouge; chaud de ton. La période *Amatisée* offre le plus souvent des vernis jaune ambré; mais on trouve d'admirables spécimens de ce vernis à la date de 1725.

FF. Remarquablement corrects.

Voûtes. Peu élevées, presque plates et s'abaissant insensiblement vers le bord.

Éclisses. Belles ondes; hauteur ordinaire. Il a varié.

Coins et filets. Perfection de la main-d'œuvre.

(1) Ce résumé, à l'exception des élèves immédiats: *Guarnerius* (Joseph) (*del Gesu*), de *Bergonzi* (*Carlo*), et de *Montagnana* (*Dominicus*), ne comprendra que des luthiers du second ordre.

Nous avons placé Guarnerius (Joseph) dans la famille des Guarneri.

Voyez 112 (note)

BERGONZI (Carlo).

(Crémone. 1720-1750.)

Patron. Stradivarius.

Bois. Généralement riches.

Vernis. Beau rouge brun.

FF. Plus ouverts que Stradivarius, les pattes sont souvent plus légères.

Voûtes. Assez accusées.

Éclisses et coins. Éclisses presque toujours ondées et riches. Les coins un peu lourds.

Filets. Ordinaires. Les ragréeures sont assez prononcées.

MONTAGNANA (Dominicus).

(Crémone et Venise, 1700-1740.)

Patron. Stradivarius. — Grand patron pour les basses.

Bois. Bien choisis; bonnes épaisseurs.

Vernis. Rouge brun et d'une pâte très-fine.

FF. Bien dessinés; modèle Stradivarius.

Voûtes. Légèrement plus bombées que le maître.

Éclisses. Beau bois; belles ondes.

Filets et coins. Soignés; belle facture. — Les *volutes* sont remarquablement sculptées.

ÉLÈVES DE DEUXIÈME ORDRE.

Gobetti (Franciscus).
(Venise, 1690-1720.)

Patron. Stradivarius, grand modèle.
Bois. Bien choisis.
Vernis. Beau vernis rouge, mais sec.
FF. Coupe de Rugger.
Voûtes. Plates.
Éclisses et coins. Ordinaires.
Filets. Moins d'habileté dans la main-d'œuvre que San-Serafino. C'est la même école.

Galiano (Alexander) (1).
(Naples, 1695-1725.)

Voyez 116

Patron. Stradivarius.
Bois. Belle qualité.
Vernis. Le plus souvent jaune, sec; — quelques rares spécimens d'un beau rouge brun.
FF. Stradivarius.
Voûtes. Bonnes proportions.
Éclisses. Hauteur ordinaire.
Coins et filets. Très-soignés.

(1) Quoique rangé dans les élèves de deuxième ordre, on peut réserver un meilleur rang à *Galiano.* On croit qu'il a travaillé sous l'œil de Stradivarius; malheureusement son vernis, qui a varié, laisse à désirer. Il a pu faire ou préparer beaucoup des instruments du maître. Le violoncelle de feu M. Quine-

Voyez 116

GUADAGNINI (Lorenzo).

(Crémone, 1695-1740.)

Patron. Stradivarius. Il a varié.
Bois. Belle qualité.
Vernis. Rouge, mais léger et friable.
FF. Moins bien dessinés que le maître.
Voûtes. Ordinaires; quelquefois un peu plates.
Éclisses. Ordinaires; bonnes proportions.
Coins et filets. Travail un peu lourd.

faut, bien connu des luthiers, rappelle à s'y méprendre l'admirable facture de Stradivarius, et particulièrement la basse de M. Franchomme. La volute seule est défectueuse.

Galiano, dans sa première manière, a souvent imité très-heureusement le vernis de son maître: le violoncelle de M. Bonnet est, sous ce rapport, un des meilleurs spécimens.

N. B. — Les fils de Stradivarius (Homobonus et Franciscus), qui devaient figurer comme élèves et continuateurs immédiats de leur père, n'ont pas soutenu l'honneur du nom. — Ils ont eu deux phases distinctes dans leur fabrication. Leurs premiers instruments sont signés: « *Sub disciplina...* »; les seconds portent seulement leur monogramme, et ce ne sont pas les meilleurs. Le travail est dégénéré; le bois est pauvre, à petites ondes. On compte cependant quelques belles tables.

Bergonzi aussi a eu un homonyme qui n'a été que son faible imitateur; sa facture était lourde et les voûtes de ses instruments généralement plates.

Il importe de ne pas confondre *Michel-Ange* Bergonzi, qui travailla à Crémone de 1725 à 1750, avec *Carlo* Bergonzi, dont nous avons parlé plus haut.

LES GUARNERI.

—

GUARNERIUS (Andreas) (1).
(Crémone, 1650-1695.)

Patron. Amati.
Bois. Médiocre qualité.
Vernis. Jaune ambré.
FF. La coupe est assez irrégulière, plutôt droite.
Voûtes. Légèrement accentuées.
Éclisses. Souvent basses.
Coins et filets. Facture ordinaire; fond raboteux.

GUARNERIUS (Joseph), fils d'André (2).
(Crémone, 1690-1730.)

Patron. Rappelant beaucoup Guarnerius (Jos.-Ant.); quelquefois *Amati* (Nicolas).
Bois. Bien choisis.
Vernis. Beau vernis.

(1) Élève de Nicolas Amati, le chef de la famille des Guarneri n'a pas laissé d'instruments dignes du maître. La portée du son est courte et la facture ne rachète pas la sonorité.

(2) Quelques Jos. Guarnerius, fils d'André, ont été vendus pour des *Joseph-Antoine.* — On connaît aussi d'assez bons violons, grand patron, de Guarnerius (Petrus), fils d'André et frère de Joseph, neveu. — Ces instruments sont assez voûtés, avec des ragréeures très-prononcées: le vernis est beau et les bois d'assez bon choix. Un autre Guarnerius (Petrus), de Mantoue, a laissé également des violons grand patron, mais la facture est lourde.

FF. La coupe de Jos.-Ant. Guarnerius.
Voûtes. Ordinaires.
Éclisses. Bonne hauteur.
Coins et filets. Main-d'œuvre assez habile.

GUARNERIUS (Joseph-Antoine), Andreæ nepos del Giesu ✝ IHS.

(Crémone, 1725-1745.)

Patron. Souvent petit; il a varié.
Bois. Excellente qualité.
Vernis. Jaune doré, pâte fine et élastique, rappelant beaucoup celui d'*Amati.*
FF. Assez ouverts et tout à fait caractéristiques.
Voûtes. Ordinaires, mais plus élevées que Stradivarius.
Éclisses. Bonne hauteur.
Coins et filets. Main-d'œuvre fort habile.

LUTHIERS DE DEUXIÈME ORDRE

Dont les instruments rappellent
tantôt l'école des *Amati*, tantôt celle de *Stradivarius*

DELLA COSTA (Pietro).
(Trévise, 1660-1680.)

GARANI (Michel-Ange).
(Bologne, 1685-1715.)

TEECHLER (David).
(Rome, 1690-1700.)

Les basses de Teechler sont les instruments les plus remarquables de ce maître. Elles sont de grand patron, d'un vernis jaune brun, mais sec. — Les voûtes rappellent celles de Grancino. La main-d'œuvre est assez soignée.

TESTORE (C.-Giuseppe).
(Milan, 1690-1700.)

Testore est un des élèves et imitateurs de Guarnerius (Joseph del Giesu). Ses bois sont ordinairement bien choisis. Son vernis tire sur les tons bruns; il est sec.

GALIANO (Nicolo).
(Naples, 1700-1740.)

SPIRITUS SURSANO.
(Coni, 1714-1720)

BALESTIERE (Thomaso).
(Mantoue, 1720-1750.)

Balestiere a laissé quelques beaux instruments, bien coupés d'après le modèle de Stradivarius. Sa lutherie laisse un peu à désirer.

GALIANO (Ferdinando), fils de Nicolo.
(Naples, 1740-1780.)

GUADAGNINI (J.-B.).
(Plaisance, 1755-1785.)

LANDOLFI (Carlo).
(Milan, 1750-1760.)

Landolphi, comme Testore, s'est inspiré de Guarnerius (Joseph). Il a un beau vernis, mais les SS sont d'un dessin très-incorrect.

MONTEGARZA.
(Milan, 1790-1800.)

La facture de Montegarza rappelle beaucoup celle d'Amati. Ses altos sont ses meilleurs instruments.

DECONETI (Michele).
(Venise, 1742.)

Les violons de Deconeti rappellent la facture de

Guarnerius; son vernis se rapproche de celui de Montagnana. Ses instruments sont d'un grand patron.

ZANTI (Alessandro).
(Mantoue, 1770.)

STORIONI (Laurentius).
(Crémone, 1780-1795.)

Storioni est le meilleur imitateur de Joseph Guarnerius; il a été souvent pris pour ce maître. Son vernis est malheureusement fort sec. — M. Vieuxtemps a longtemps joué un violon de Storioni d'une excellente sonorité.

STAINER (Jacques).
(1644.)

Les Stainer se distinguent par leurs voûtes bombées. Le patron est ordinairement petit; les FF longs et étroits, à trous presque triangulaires; les volutes, moins allongées que celles d'Amati, sont souvent ornées de têtes sculptées. Les étiquettes, presque toujours manuscrites, ont donné lieu à de nombreuses contrefaçons.

ALBANI (Mathias).
(1654.)

ALBANI, fils de Mathias.
(Bolzano, 1702-1709.)

ALBANI (Palermo).
(1633.)

Les Albani ont laissé des instruments assez remar-

quables comme lutherie; il sont rares; on les a souvent confondus avec des Amati.

KLOTZ (Mathias).
(1676-1696.)

Mathias Klotz a été le meilleur élève de Stainer; sa main-d'œuvre est habile, mais son vernis est fort pauvre Le choix de son sapin, qui est généralement trop fin, laisse à désirer.

Il y a peu d'instruments authentiques des frères Klotz. Ils signaient leurs instruments du nom de Stainer.

KLOTZ (Georges et Sébastien), fils de Mathias.
(1720.)

KLOTZ Georges.
Mittenwald-sur l'Iser, 1754.

ÉTIQUETTES ET MONOGRAMMES

DES PRINCIPAUX MAITRES.

ÉCOLE DE BRESCIA

ANTÉRIEURE AUX AMATI.

Morglato Morella (1).

1550.

Morglato Morella fece in Venetia 1550.

(1) Nous donnons ici la physionomie plutôt qu'un fac-simile typographique de ces étiquettes. Les anciens luthiers les faisaient au moyen de caractères mobiles appliqués avec le composteur à la main. Ce procédé grossier donnait une impression manquant de netteté, et comportait aussi des irrégularités nombreuses.

Gaspar da Salo.

1560—1610.

Gaspar da Salo, In Brescia.

Maggini (Paolo).

1590—1640.

Paolo Maggini in Brescia.

Pazzini (G.-G.).

1645.

Giovan : Gaettano Pazzini, allieno d'ell Maggini di Brixiæ. Fecit Firenze, anno 1640.

ÉCOLE DES AMATI.

Amati (Ant. et Jérôme).

1550—1591.

Antonius et Hieronymus Fr Amati Cremonen Andrea fil F 1590.

Amati (Nicolas).

1621—1672.

Nicolaus Amati Cremonæ, Hyeronimus Fil., ac Antonius Nepos fecit 1630.

Amati (Jérôme).

1703.

Hieronymus Amati Cremonen Nicolai fil. 1703.

Cappa (Giofredus).

1640.

Iofredus Cappa in Saluzzio Fecit Anno 1640.

Guarnerius (André).

1665—1690.

Andreas Guarnerius fecit Cremonen sub titulo Sanctæ Teresiæ 1670.

Rugger (François).

1671.

Francesco Ruggieri detto il per Cremona 1671.

Grancino (G.).

1697—1735.

Giovanni Grancino in Contrada Largha di Milano, al segno della Corona 1721.

Guarnerius (J, fils d'André).

1680—1710.

Joseph Guarnerius filius Andreæ fecit Cremonæ sub titulo S. Teresiæ 1703.

Guarnerius (*Petrus*).

1690—1720.

Petrus Guarnerius Cremonensis fecit Mantuæ sub tit. *S*anctæ Teresæ 1705.

Roggerius (*Franciscus*).

1700.

Franciscus Roggerius fecit Cremonæ Anno 1680.

Rugger (*V.*).

1700—1730.

Vicenzo Ruger detto il Per. In Cremona 1720.

Rugger (*J.-B.*) (1).

1700—1735.

Io : Bapt. Rogerius Bon : Nicolai Amati de Cremona alumnus Brixiæ fecit Anno Domini 1725.

Ruggerius (*P.-J.*).

1713.

Petrus et Jacobus Ruggierius fece Brixiæ 1713.

Saint-Séraphin (2).

1740.

Sanctus Seraphin Utinensis Fecit Venetijs Anno 1730.

(1) L'étiquette de ce maître est le plus souvent à l'encre rouge.

(2) S. Seraphino a souvent signé ses instruments avec une griffe à chaud près du bouton du cordier.

STRADIVARIUS ET SON ÉCOLE.

Stradivarius (Antoine).

1667—1735.

Antonius Stradiuarius Cremonensis
Faciebat Anno 1725.

Gobetti (F.).

1705.

Franciscus Gobetti
Fecit Venetiis 1705.

Guarnerius (Joseph).

1725.

Joseph Guarnerius fecit ✠
Cremone anno 1725 IHS

Bergonzi (Carlo).

1725.

Anno 1723 Carlo Bergonzi
fece in Cremona.

Balestiere (T.).

1720—1750.

Thomas Balestieri Cremonensis
Fecit Mantuæ Anno 1740.

Stradivarius (Franç., fils d'Ant.).

1742.

Franciscus Stradivarius Cremonensis Filius Antonii faciebat Anno 1742.

Omobonus Stradivarius, fils d'Ant.

1740.

Omobonus Stradivarius figly Antony Cremone fecit, Anno 1740. a T s e

Montagnana (D.).

1750.

Dominicus Montagnana Sub Si gnum Cremonæ Venetiis 1747.

Galiano (*Alex.*).

1725.

Alexandri Gagliano Alomnus Stradivarius fecit Neapoli anno 1725.

Galiani (*F.*).

1730—1780.

Ferdinantus Galiani me fecit Neapoli, anno 1730.

Galiano (*F.*).

1786.

Ferdinantus Galiano filius Nicolai fecit Neap. 1786.

Galiano (*J.*).

1782.

Joseph Galiano filius Nicolai et Nepos Januarius fecit Neapoli 1782.

Guadagnini (*L.*).

1748.

Laurentius Guadagnini fecit Placentiæ anno 1746.

Guadagnini (*J.-B.*).

1755—1785.

Joannes Bastista Guadagnini Cremonensis fecit Taurini. alumnus Antoni Stradivari 1765.	✠ GBG

Guadagnini (J.-B., de Plaisance).

1785.

Joannes Baptista Guadagnini Pla
centinus fecit Mediolani 1775.

Landolfus.

1750—1760.

Carlo Ferdinando Landolfi
nella Contrada di Santa Margarita
al segno della Sirena, Milano 1755.

Bergonzi (M.-A.).

1755.

Michel' Angelo Bergonzi Figlio di Carlo
fece in Cremona l'Anno 1755.

Testore (*C.-G.*).

1690—1700.

Carlo Giuseppe Testore in Con
trada Larga di Milano
Segno dell' Aquila 1700.

Teechler (*D.*).

1690—1735.

David Teechler fecit
Romæ, anno Dni 1735.

Storioni (*L.*).

1780—1795.

Laurentius Storioni Fecit
Cremonæ 1783.

Montegarza.

1799.

Montegarza Fecit Milano 1800.

Deconer (M.).

1779.

Michele Deconer Fecit Venetijs Anno 1779.

Gragnani (Antonius).

1780.

Antonius Gragnani fecit Liburni Anno 1780.

Meloni (*A.*).

1694.

Antonius Meloni fecit Milano anno 1694.

De Tononis (*Bologne*).

1728.

Ioannes de Tononis fecit Bononiæ Anno 1704.

Tononi (*Carlo*) (1).

1690—1710.

Carlo Tononi Bolognese fece in Venezia l'A : 1768 e del 1728 defini di far Prove gli Istrumenti, e Principiai.

(1) Griffe au-dessous du bouton :

Carlo Tononi

fonds brûlé, lettres en relief.

Gigli (Romæ).

1730—1758.

Julius Cæsar Gigli Romanus Fecit Romæ Anno 1753.

Vinaccia.

1740—1770.

Antonius Vinaccia Fecit Neapoli; Anno 1763.

ÉCOLE TYROLIENNE.

Stainer (*Jacob*).

1644.

Jacobus Stainer in Absom prope Oenipontum. 1644.

Kloz (*Sébast.*).

1700.

Sebaſtian Kloz, in Mittenwald, an 1700.

Kloz (Jos.).

1730.

Joseph Kloz in Mitten wald ander Iser. An : 1730.

Albani (M.).

1654.

Mathias albani in bulsani Thiroli fecit anno 1653.

LUTHIERS ÉTRANGERS A L'ITALIE

AYANT TRAVAILLÉ CHEZ STRADIVARIUS.

Médard.

1710.

FRANCISCUS MEDARI
fecit Parisiis 1710.

De Comble.

1750.

Fait à Tournay par
Ambroise de Comble, 1750.

Panormo.

1730.

VINCENT PANORMO
rue de l'Arbre-Sec, à Paris, 1730.

ANCIENNE ÉCOLE DE PARIS.

PREMIÈRE ÉPOQUE.

Boquay.

1725.

JACQUES BOQUAY,
rue d'Argenteuil,
A PARIS, 1723.

Pierray (C.).

1730.

CLAUDE PIERRAY
proche de la Comédie
A PARIS, 1725.

Gavinies.

1734.

GAVINIES, rue
S. Thomas du Louvre,
à Paris, 1734.

Guersan (Louis).

1766.

DEUXIÈME ÉPOQUE

Pique.

1790.

Pique, rue de Grenelle St-Honoré, au coin de celle des 2 Écus, à Paris, 1790.

Lupot (N.), fils.

Orléans, 1792.

N. LUPOT Fils, Luthier, rue d'Illiers, à Orléans, l'An 1791.

Lupot (*Nicolas*).

1798.

Nicolas Lupot Luthier rue de Grammont; à Paris l'an 1798.

Lupot (*Nicolas*).

1817.

Nicolas Lupot, Luthier, rue Croix des-petits-Champs, à Paris, l'an 1817.

APPENDICE

AU CATALOGUE [1]

STRADIVARIUS.

VIOLONS.

MM Ahna (De), — *Berlin.*
Arpin (Eug.), — *Paris.*
Ex-Artot.

1. Quelques mutations s'étant produites depuis l'impression du catalogue, nous les donnons ici avec de nouvelles indications d'instruments que nous devons à l'obligeance d'amateurs qui nous avaient transmis déjà de précieux documents.

MM. Lecomte (Eug), — *Paris.*
Ex-Du Poirier.
Paccard (Frédéric), — *Paris*
Rehfeld (F.), — *Berlin.*
Sanders (J.-R. Junior), — *Hamworthy-Poole* (Dorset).
Tyssen Amhurst (W.-A.), — *Didlington-Park* (Norfolk).

VIOLONCELLES.

M. Bonjour (A.), — *Paris.*
Ex-Legros, de Nancy.

ALTO.

M. Maulaz, — *Paris.*
Ex-Succession Durand.

MAGINI.

VIOLON.

M. Waters, — *New-York*

GUARNERIUS
(J. Del. Jesu).

—

VIOLON.

MM. Lobkowitz (Prince), — *Vienne*.
Schebek (Docteur), — *Prague*.
Tyssen Amhurst (W.-A.), — *Didlington-Park* (Norfolk).
Waters, deux spécimens, — *New-York*.

AMATI.

—

VIOLONS.

MM. Buckley, — *Poole* (Dorset).
Cumming (R.-M.), — *Londres*.
Lobkowitz (Prince), — *Vienne*.
Pignatel, — *Lyon*.
Ex-Maigre.
Read (C.-J.), — *Salisbury*.
Tyssen-Amhurst (W.-A.), deux spécimens, — *Didlington-Park* (Norfolk).

VIOLONCELLE.

M. Bridges (Alex.-H.), — *New-Croydon* (Surrey).

BERGONZI
(Carlo).

—

VIOLONCELLE.

M. Morin, — *Paris*.

RUGGER
(De Crémone).

—

VIOLONCELLE.

M. Tolbecque (A.), — *Paris*.

GUADAGNINI.

—

VIOLON.

M. Pignatel, — *Lyon.*
Ex-Maigre.

GASPAR DA SALO.

—

VIOLON.

M. Lobkowitz (Prince), — *Vienne.*

CONTRE-BASSE.

M. Salomons, deux spécimens[1], — *Londres.*

1. Ces deux contre-basses ont appartenu à Dragonetti et ont été laissées par lui à son pupille.

JACOB STAINER.

—

VIOLONS.

MM. Cumming (H.-M.), — *Londres.*
Lobkowitz (Prince), — *Vienne.*
Schebek (Docteur), — *Prague.*

ZANURE
(PIETRO).

—

VIOLON.

M. Muntz (G.-H.), — *Birmingham.*

QUIDANTUS.

—

VIOLON.

M. Schebek (Docteur). — *Prague.*

TABLE

	Pages.
Avant Propos.	1
Catalogue	13
Notes	69
Table chronologique et critique des principaux luthiers italiens	99
Étiquettes et monogrammes des principaux maitres	119
Appendice au catalogue	147

Imprimé à Paris

PAR D. JOUAUST

Rue Saint-Honoré, 338

DU MÊME AUTEUR :

EN VENTE A LA LIBRAIRIE DES BIBLIOPH

Rue Saint-Honoré, 338

Les Instruments a archet à l'Exposition universelle de 1867. In-12 . . . . . .

Les Luthiers italiens aux XVIIe et XVIIIe siècles. . . . . .

Le Mariage de la musique avec la danse (1664) . . . . . .

Ces ouvrages sont imprimés à petit nombre sur p vergé.

Paris. imp. Jouaust.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML 830 G15

Gallay, Jules
Les instruments des écoles italiennes

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 10 05 05 013 2